

مجلة
الثقافة
الوطنية
الديمقراطية

آدب وفن

العدد
(٢٨٤)
أبريل
٢٠٠٩

دفاع عن
قصيدة النثر

قراءات في
الرواية الجديدة

يوسف أبو رية:
كبرياء الكاتب

حامد الأطمس:
ابن البلد

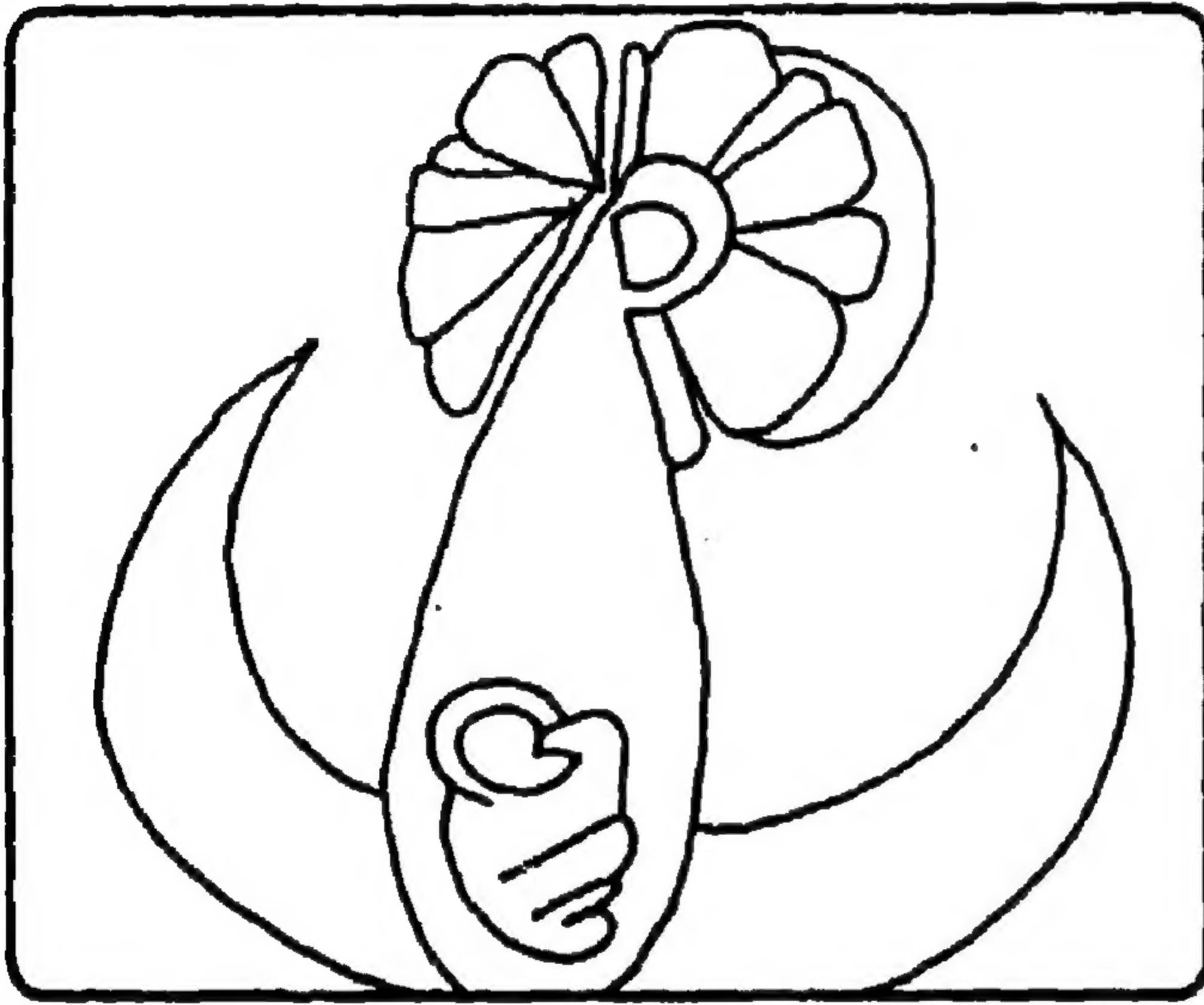


أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الخامسة والعشرون

العدد ٢٨٤ إبريل ٢٠٠٩



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمي سالم
مدير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروى
طلعت الشايب / د. علي مبروك /
غادة نبيل / ماجد يوسف /
د. شيرين أبو النجا / فريد أبو سعدة

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني

إخراج فني: عزة عز الدين

مراجعة لغوية: أبو السعود على

الرسوم الداخلية للفنانين: محمود الهندي ويونس البحر

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها

البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٩/٢٨١٦٦٢٨ ٢٥٧٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧



● مفتتح: دفاع عن قصيدة النثر..... حلمى سالم ٥

● الديوان الصغير (١):

يوسف أبورية وكبرياء الكاتب..... / إعداد وتقديم: رضا البهات ١١

● الديوان الصغير (٢):

حامد الأطمس.. ابن البلد / إعداد وتقديم: د. ماهر شفيق فريد ٤١

● قراءات فى الرواية الجديدة / ملف / ٧١

- يوسف أبورية بين الأدبى والأيدىولوجى محمد إبراهيم طه ٧٢

- أيام الشتات: ومشاكسة الماضى يوسف الشارونى ٧٧

- الأرسى: الخارج من المحرقة د. صادق الطائى ٨٣

- لذات سرية، عودة الأدب الوجودى غيضان السيد على ٨٩

- الجسد والتعددية فى «مأوى الروح» د. أمانى فؤاد ٩٥

- مستويات السخرية فى «المشى للخلف» إبراهيم محمد حمزة ١١٠

- التواشىح فى أعمال عبدلكى وصموئيل نضال حمارنة ١١٧

- روجى فايان: روائى النهايات المفقودة د. ماجدة إبراهيم ١٢٠

- فاعلية اللغة فى النقد الحديث / مقال / د. محمد نجيب التلاوى ١٣٠

- تأملات على تخوم الشعر / مقال / ماجد يوسف ١٣٦





دفاع عن قصيدة النثر

حلمى سالم

بل هي تتغير بتغير العصور التاريخية والاجتماعية وتتغير الأماكن.
ذلك أن شروط الشعر - كالشعر نفسه - ظاهرة حضارية ثقافية
اجتماعية. وكل ظاهرة حضارية ثقافية اجتماعية تتغير بتغير الحضارة
والثقافة والمجتمع والمرحلة.

شروط الشعر، إذن، وضع بشر، وليست تنزلاً علوياً أو، توقيفاً،
سماوياً. وكل ما هو من صنع البشر، يغيره البشر.
هذه الشروط، كذلك، لا يملكها تيار بعينه لوحده، ولا لحظة بعينها
لوحدها، ولا فرد بعينه لوحده:

إنها ملك حركة التاريخ والمجتمع والبشر. مثلما وضعها ناس في
فترات سابقة؛ يمكن لناس آخرين في فترات لاحقة، أن يطوروها أو
يعدلوها أو يبدلونها بغيرها من الشروط.

(٢)

قصيدة النثر استعارة من ثقافة الغرب،
وما العيب في أن تكون قصيدة النثر استعارة من ثقافة الغرب؟ كثير

(١)

شروط الشعر
ليست قانوناً
مقدساً نازلاً
على الأرض،
ثابتاً، صالحاً
لكل مكان
وزمان.

• الورقة التي ألقاها حلمى سالم في الجلسة النقدية الأولى للملتقى القاهرة الدولي الثاني للشعر
العربي (١٥-١٨ مارس ٢٠٠٩).

أدب وثقافة

من أنواع الثقافة العربية الحديثة استعارة من ثقافة الغرب: كالمسرح، والسينما، والفن التشكيلي، والرواية. ولم يتهم أحد هذه الأنواع المستعارة بتهمة استهزام الغرب. وتمت محاولات عديدة - من نقاد ومؤرخين - لإثبات أن هذه الأنواع المستعارة من ثقافة الغرب، كانت لها جذور، أو بدايات بدائية أولية قديمة في الثقافة العربية القديمة.

وثقافة الغرب ليست حكراً للغرب وحده، كما كانت ثقافة الشرق ليست حكراً للشرق وحده.

ليس وجود أصل للنوع الأدبي في ثقافتنا العربية القديمة هو - وحده - مانح الشرعية. للنوع الأدبي الجديد، الشرعية، الحقيقية تأتي من، الضرورة، أو، الحاجة، الاجتماعية التي تفرز نوعاً أدبياً أو فنياً يلبي حاجة ثقافية.

(٣)

الحق أن قصيدة النثر العربية المعاصرة ليست مجرد اجتلاب من ثقافة الغرب، وليست نبتاً شيطانياً شاذاً في ثقافتنا العربية، لا أصول له في ثقافتنا العربية القديمة. إذ يمكن أن نلتمس جذوراً (أو بذوراً) لهذه القصيدة في نصوص سجع الكهان وفي القرآن الكريم وفي نصوص المتصوفة المسلمين وفي بعض كتابات التوحيدى والجاحظ وإخوان الصفا وغيرهم. وحتى لو كان هؤلاء لا يسمون نصوصهم، قصيدة نثر، فإن من حقنا كمعاصرين (يملكون تراثهم) أن نعيد تبويب هذا التراث وأن نصنّفه تصنيفات جديدة معاصرة.

لسنا ندعى أن نصوص النفرى أو بن عربى أو التوحيدى هي، قصيدة نثر، بالتصنيف المفهوم الراهن بالضبط، ولكننا نقصد أنها بذورٌ جنيئة في ثقافتنا البعيدة لهذا النوع المعاصر الذى نسميه، قصيدة النثر. ولن نبالغ إذا، قلنا أن قطعة النفرى أو بن عربى أو التوحيدى تحمل من، الشعر، أضعافاً ما تحمله عشرات القصائد العمودية وعشرات القصائد التفعيلية لشعراء معاصرين أو محدثين.

(٤)

الدهش أن حضور قصيدة النثر العربية المعاصرة في ثقافتنا العربية المعاصرة هو أقدم من حضور قصيدة التفعيلة (أو قصيدة الشعر الحر)

بما يقارب أربعة عقود. فقد بدأت بوادر قصيدة النثر المعاصرة في أول

القرن العشرين - فى العقد الأول والثانى والثالث - فيما بدأت بوادر

أدب - نقد

قصيدة التفعيلة (أو قصيدة الشعر الحر) في أواخر الأربعينيات.

لكن قصيدة النثر الحديثة - في ثقافتنا العربية - على الرغم من ذلك السبق الزمني الذي تحوزه، ظلت مبعدة مهمشة، إذ تعاون في إبعادها العموديون والتقليديون والسلفيون الفكريون وقامات الشعر الحر من نقاد وشعراء، على السواء، كلٌّ لهدفٍ عنده.

(٥)

هل قصيدة النثر، شعرٌ ناقصٌ؟

إذا كان كلُّ شعرٍ يفتقد عنصراً أساسياً من عناصره شعراً ناقصاً، فالشعر العمودي شعرٌ ناقصٌ إذا افتقد الشعور الصادق حتى وإن احتوى على الوزن والقافية، وهناك قصائد عمودية هي - بهذا المعنى -، شعرٌ ناقصٌ..

وشعر التفعيلة، شعرٌ ناقصٌ، إذا افتقد اللغة الجميلة والمجاز الجديد الطازج حتى وإن احتوى على الوزن والقافية المتراوحة. وهناك قصائد من الشعر الحر هي - بهذا المعنى -، شعرٌ ناقصٌ..

(ونستطيع أن نضرب مئات الأمثلة على الشعر الناقص، العمودي وعلى الشعر الناقص، التفعيلي..)

وما، الكمال، في الشعر؟

وهل، الكمال، في الشعر هو امتلاك الأدوات الأولية؟ هل مجرد امتلاك الأدوات الأولية، وحدها، يصنع شعراً كاملاً أو حقيقياً؟

وهل هناك كمالٌ في الفن؟

الكمال لله وحده.

أليس جوهر كل فن أنه، نقصانٌ، يسعى إلى، اكتمال، لا يكتمل؟

(٦)

إن حضور الوزن في القصيدة لا يمنحها شعريتها (كما يعتقد بعض التقليديين)، ولا يسلبها شعريتها (كما يرى بعض أهل قصيدة النثر). كما أن خلو القصيدة من الوزن لا يسلب منها الشعرية ولا يمنحها إياه، كما يرى أحد الطرفين.

وجود الوزن أو عدم وجوده ليس معياراً للشعرية في ذاته، وليس مثبتاً للجمال أو نافيّاً له.

أدب - نقد إن الوقوع في أحد الطرفين الحديين، هو تطرفٌ مثاليٌّ عصابيٌّ

معيب، نربأ بأهل الشعر (شعراء ونقاداً ومحبيين) أن يقعوا فيه.
وإذا التمسنا العذر - فى الوقوع بهذا التطرف المثالى - للشباب الجديد، بسبب يفاعه
العمر وحماسة الروح الشابة الساخنة، فإن الكبار المخضرمين ليس لهم عذر، فيما
يعلنونه من تطرف ونفى وعنفاً، وسيما إذا كنا بصدد ظواهر جمالية متحولة متحركة
وليدة العلوم الإنسانية التى تختلف فيها الرؤى وتباين الآراء.

(٧)

هل قصيدة النثر خرساء؟
وما الصوت؟
الصوت ليس هو فقط وليد الحنجرة أو اللسان.
فاللوحۃ التشكيلية، متكلمة. - ذات صوت.
والعمارة، متكلمة. - ذات صوت.
والشجرة، متكلمة. - ذات صوت.
وليس الصوت، نعمة. فى كل حال. بل يمكن أن يكون، نقمة. إذا جعل القصيدة قعقة
هاذية وضجيجاً صاخباً مجوّفاً. حينئذ يكون، الصوت، سالباً، للشعرية، لا محققاً لها.
وكم من قصائد العمود وقصائد التفعيلة، الحافلة بالصوت، لم يجعل منها هذا
الصوت سوى، جعجة بلا طحن، وبلا شعر..
أليس الصمت، نفسه كلاماً، صوتاً؟

(٨)

فرق مؤيدو قصيدة النثر - فى سجالهم مع ، وردودهم على ، خصومها - بين الوزن،
وبين الإيقاع، موضحين أن قصيدة النثر قد تخلو من الوزن، - بالمفهوم الخليلي
التقليدى - لكنها لا تخلو من الإيقاع، مبينين أن الإيقاع، - أو الموسيقى الداخلية -
أكثر أهمية وضرورة للشعر، مؤكدين أن كل عمل فنى (يل كل نشاط بشري) لا يخلو من
إيقاع..
وعلى ذلك فإن الأساس فى الشعر هو الإيقاع، وليس الوزن..
ونحن، بالطبع، نتفق مع هؤلاء المؤيدين، لكننا نخطو خطوة جديدة بأن نضيف
أمرين:

(١) ليس من الحتم أن يكون هذا الإيقاع، منتظماً أو نظاماً يمكن
تعيينه أو تقنيته أو الإمساك به، كما يطلب بعض كبار خصوم قصيدة

أدب ونقد

النثر.

ب) بل ليس من الحتم المحتم أن يوجد الإيقاع من الأساس (خفياً كان أو ظاهراً، منتظماً كان أو غير منتظم)، فمن الممكن أن نقابل نصاً هو شعرٌ من صميم الشعر، بدون أن يكون فيه إيقاعٌ. وقد مرت بنا في مسار القصيدة العربية - من قديمها إلى حديثها - نصوصٌ شعريةٌ بامتياز، وهي خاليةٌ من الإيقاع..

وعلى العكس من ذلك: يمكن لقصيدة أن تكون محتويةً على كل بنود أو معايير الشعر (من وزنٍ وقافيةٍ وصورةٍ ولغةٍ ومجازٍ وشعورٍ ذاتيٍ وتعبيرٍ عن الجماعة) وينقصها شيءٌ واحدٌ: هو الشعرُ نفسه.

وما هذا الشعرُ نفسه؟

لا تسألوني ما اسمه حبيبي، أخشى عليكم ضوعة الطيوب.

الشعر ليس في تجمّع، هذه العناصر أو الشروط. إنه الإكسيزُ الخفى الذى يعطى لهذه العناصر معناها الحق ووجودها الرفيع. الإكسيزُ الذى بدونه تكون هذه العناصر أدواتٍ فى أدواتٍ فى أدواتٍ، وبدونه لا يقوم شعرٌ. ولكن بحضوره - وحده بدون هذه العناصر - يقوم شعرٌ.

ما هو هذا الإكسيزُ؟

لا تسألوني ما اسمه حبيبي،

أخشى عليكم ضوعة الطيوب.

(٩)

قصيدة النثر فيها ردئٌ كثير.

نعم. فيها ردئٌ كثير.

ولكن كلُّ تجربةٍ وكلُّ تيارٍ وكلُّ مدرسةٍ شعريةٍ فيها ردئٌ كثير، وجيد قليل.

قصيدة العمود فيها ردئٌ كثير وجيدٌ قليل.

وقصيدة التفعيلة فيها ردئٌ كثير وجيد قليل.

وهكذا: كلُّ شعر.

والشاهد أن خصومَ قصيدة النثر لا يستشهدون - فى حملتهم عليها - بنماذج منها، وإذا استشهدوا فإنما يستشهدون بالنماذج الضعيفة (لا بالنماذج القوية) من قصيدة النثر.

وعندى أن هذه، فجلةٌ، تفتقر إلى بعض العدل وبعض النزاهة وبعض

أدب وفاء الأمانة.

وإذا اتفقنا على أن كل شعر فيه رديئة وجيئة، فمعنى ذلك أن نوع القصيدة في ذاته (عمود أو تفعيلة أو نثر) لا يضمن تلقائياً جودتها، المحك، إذن، ليس مرهوناً بشعرية النوع، وإنما مرهونٌ بشعرية الشاعر.

(١٠)

قصيدة النثر لا تنفى قصيدة العمود ولا تنفى قصيدة التفعيلة، وكذلك لا ينبغى لرواد العمود أو لرواد التفعيلة أن ينفوا قصيدة النثر. وعلى وجه الخصوص: لا ينبغى لرواد قصيدة التفعيلة (شعراء ونقاداً) أن يقفوا في وجه تطور الشعر بنفى أو إقصاء أو استنقاص. التجارب الجديدة، كما فعل رواد العمود التقليديون معهم منذ نصف قرن. ليس ثم من أحد يمسك عصا المارشالية، في الشعر أو. فصل المقال. فيه . كما أن النفى والإقصاء عمل، الفاشييين، الواحديين، ونحن نربأ بروادنا أن يكونوا فاشيين واحديين، بينما الإيمان بالتنوع والتعدد والتجدد عمل الرحيبين الديمقراطيين المسئولين. وروادنا رحيبون ديمقراطيون مسئولون، أو نأمل أن يكونوا رحيبين ديمقراطيين مسئولين.

ولا يليق بنا أن نقع في ذلك التناقض الحاد:

ندعو في السياسة والاجتماع إلى التنوع والتعدد وكسر احتكار الحزب الواحد أو الطبقة الواحدة، بينما نتنكر لذلك في الإبداع والشعرا
وإذا كان القدماء قالوا، الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سلفه،، فإننا - نحن المعاصرين - ينبغى أن نقول : الشعرُ كثيرٌ، وعديدة سلالته..

ألم نقل ذات يوم:، الحداثة أخت التسامح.؟

وينبغى أن يكون في عنوان هذا الملتقى الشعري الحالي (المشهد الشعري الآن) اعترافاً

بتنوع تيارات المشهد الشعري وتعددتها، حتى لا يفقد هذا العنوان

مصادقيته، وحتى لا يكون هذا المشهد الشعري هو المشهد الناقص.!

أدب ونقد

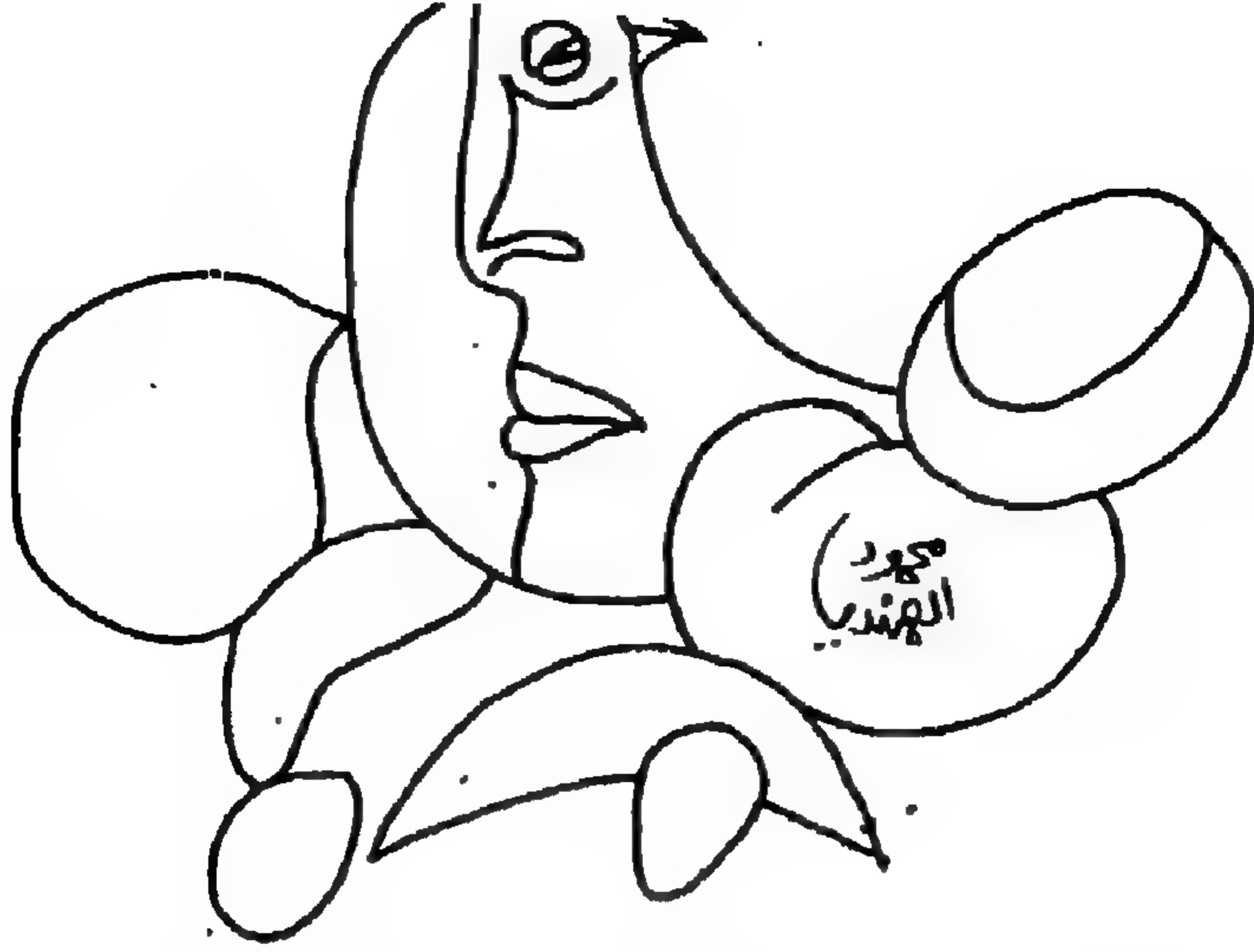
الديوان الصغير (١)

يوسف أبورية وكبرياء الكاتب



إعداد وتقديم:

رضا البهات



إن الروح المبدع لا يتجلى إن لم يتوقع الموت. الا اذكر من قال هذا. والقصد هو أن يتحرك الكاتب في الزمن المطلق، ويتجرد من سياق الأحداث اليومية.. فهل هناك أسوأ من هذا لكي يتهمة الجميع باللامسئولية؟

وهل هناك ما هو أفضل منه ليصوت الكاتب كرامته ويكتب ما يريد أن يكتبه بالضبط؟

.. إنه الذوبان في الكتابة وما يتبع ذلك من خسائر ويوسف حين عرف بمرضه لم يقم الدنيا ولم يقعد لها . ولم يرفع القضايا على الدولة التي سممت المصريين بمواد مسرطنة.. واستعصم بالإبداع وبكبريائه الشخصي لشهور طويلة. في دأب فلاح مصرى على «البناء» .. فلاح يقدر، النسب، بكسر النون، فيما يفعل دون اندفاع أو انفعالات.. ويعرف أيضاً حركة التاريخ.

«روائي الريف» .. هذا التعبير الذي كان يكرهه يوسف. وهو تعبير ينم عن السطحية والولع بالتصنيف في الحياة الثقافية المصرية.. وعن التعالي أيضاً.. كنت أقول له.. لقباً مثل بقية الألقاب التي لا لزوم لها في حياتنا، لقد أطلقوا على لوركا يوماً شاعر الفجر فكرة ذلك قائلاً: ليس الغجر إلا موضوع ويمكنني بالمهارة نفسها، أن أكون شاعر إبر الخياطة، أو الشلالات المولدة للكهرباء .. نحن يا يوسف بصدد أحد أمراض الحركة الثقافية المصرية..

أدب ونقد

ها قد دقت الساعة..

وسيكتب الكثيرون عن قصصه ورواياته. ويتحدث الكثيرون عنه كما لم يحدث في حياته. إنها (كان) المصرية المقدسة والتي تؤكد أننا نتعاطف مع محنة الكاتب بأكثر مما نتعاطف مع الكتابة ذاتها.. مثل أي مجتمع ضعيف ومثل أي بشر ضعفاء يتلمسون القوة فيما كان من ماضيهم . الجميع وارثون لتلك الروح بما فيهم النقاد أنفسهم .. ذلك أننا نقضى العمر ونحن نملأ وجودنا بالمعنى قبل الرحيل. كمن يعبئ زنبرك ساعة سوف تبدأ بالعمل بعد أن تتوقف الأصابع.

لك كل هذه المقدمة الطويلة يا يوسف .. ذلك أنك لم تكن (بتاع حد) في حياة ثقافية تسأل أولاً.. قل لى أنت بتاع مين.. أقل لك من أنت.. أكتب عنك أم لا أكتب.. أرشحك لجائزة أم لا أرشحك وإلا قل لى.. لماذا هذا الهوان والشعور بـ«القلة» الذى يكتنف الجميع فى حيواتهم على النحو الذى نراه؟ وزرع داخلهم الاحساس بأن الآخرين مسئولون عن معاناتهم.. مهما كانت معاناتهم ومهما كان الآخرون.. بينما تؤكد خبرة التاريخ أن .. أن كثرة الشكوى والحديث عن أزمة وجودية أو مأزق الحياة.. أو ما أشبه من قبل الكتاب والفنانين والعامه.. إنما تعبر عن أزمة وطن أكثر منها أزمة أفراد أذكاء وموهوبين .. وطن يتدهور وينحط وياخذ فى رجليه الجميع.

أخلص يوسف للكتابة، التى تقدم إليها منقلبو الحركة الوطنية المصرية بهديرها العالى فى سبعينيات القرن الماضى.. وصنع لديه رافداً شاركة الكتابة.. كتابة بدا فيها متأثراً بجيل الستينيات.. ولغته البسيطة، وانتمائه المعلن إلى بسطاء المصريين.. واهتمامه بالمواقف والوقائع اليومية الدالة .. واحتلال القضايا الوطنية مساحة كبيرة فى نسيج قصصه ورواياته.

قلت ليوسف ذات مرة .. رواياتك وقصصك فى أغلبها تحمل عناوين عبارة عن مضاف ومضاف إليه.. يعنى نكرة مضاف إلى معرفة.. هل لهذا معنى؟

التمعت عيناه قليلاً.. وسأل كمن فوجئ .. إزاي؟ قلت أنظر.. عكس الريح، وش الغجر، طلل النار، شتاء العرى، عطش الصبار، تل الهوى، عاشق الحى، صمت الطواحين .. إلخ .. ابتسم يوسف قائلاً تصور لم أفكر فى هذا الأمر

أبدأ.. أنت كمان رواياتك كده.. حاجة غريبة.. النقد وحدهم يمكنهم

تفسير ذلك.

بتعمل إيه يا يوسف الأيام دي ؟ .. يجيب يوسف: انتهى العلاج الكيماوى وسأبدأ بالكتابة بعد زرع فص جديد. عندي الكثير مما لم أكتبه .. كتبت كثيراً عن القدرة الروحية للإنسان فى مغالبة الصعاب . واليوم أعيش ما كنت كتبتة. وينظر يوسف بوهن.. وهو راقد على فراش المرض بداء عرف الطريق من قلبه إلى أجساد كثير من الكتاب والمثقفين .. غزا السرطان من قلبه أكباد المسرحى محمد سعيد، ورجاء النقاش، وثديي نعمات البحيري.. ودماء محمد روميش ورثتى مجدى الجابرى وأسامة الدناصورى ومعدة فتحى عبد الفتاح وكليتى محمد يوسف وخصيتى أمل دنقل .. والحبل على الجرار كما يقول الشوام.. مقتفياً أثر التليف الذى عمل بمخالبه وأسنانه فى أكباد خلت من قلبه لدى محمد الحسينى، وخليل كلفت وطاهر البرمبالي ويعمل فى صمت فى كبد الروائى الصديق محمد ناجى والفنان سعيد عبيد.

انظر فى وجه يوسف بحثاً عن ذلك الشيء الذى انبغى أن يميز وجه المصاب بالسرطان متذكراً تراث العديد. المصرى.. لماذا تكثر فيه كلمة ,يا كبدى, كلما كان المصاب فادحاً؟ ليس على علماء الثقافة الشعبية أن يجيبوا .. لماذا الكبد دائماً.. فنحن نلقب أولادنا بذات المصطلح .. أكبادنا .. منذ زمن الفراعنة.. والكبد عموماً ليس أثمن عضو فى الجسد فظفر الإنسان حى الضمير لا تدانيه ثروة.. إنما لأن تلك هى الخبرة الشعبية .. وحكمة المصريين عبر التاريخ.. فهو العضو الأول المرشح للتلف فى الجسد المصرى - على الأقل بالبلهارسيا - منذ آلاف السنين.. إنها الخبرة المصرية المؤلمة .. والتى أضيف إليها مع حلول عهد الفساد والعداء للمصريين من قبل حكامهم .. فيروس س والسرطان..

فتم مطمئناً لما جرت به الأمور يا يوسف .. يا كبدى ■

ر.ب

أدب ونقد

الضيف

لما طرق الباب ، قامت أختى وفتحت له، وأمى جاءت من آخر الدار، مسحت يدها المبلولة فى طرف طرحتها، وسلمت عليه ، فتحت باب حجرة الجلوس، وأدخلته ، ثم طلبت منى أن أصعد الكنبه لأفتح الشباك المطل على الحوش، غمر الحجرة ضوء شديد، وبقعة الشمس سقطت على الصورتين المعلقتين على الجدار.

سألته عن أمه ، وأخواته البنات قال: الحمد لله.

وأختى كانت قد جرت إلى الطاحونة، لتنادى على أبى الذى جاء على وجهه وهدومه غبار الدقيق، سلم عليه بحرارة، وسأله عن أبيه والجماعة، أراد أبى أن أن يجلس إلى جواره على الكنبه ، فزجرته .. أمين، هدومك وسخة .. قم غيرها ، وأشارت إليه بعينيها.

تهامسا فى الردهة، ثم أعطانى أبى نقودا اشترى كوكاكولا وعاد ليرحب بالضيف ، أهلا وسهلا.. شرفت.

لما عدت ، وجدت أمى وأختى فوق السطح ، وسمعت صوت الدجاج بيكاكى . ودبدبات الأقدام على السقف.

دخلت حجرة الجلوس حاملا الصينية ، وكنت حريصا على الزجاجه الطويلة المنتصبه، حتى لاتنقلب على الأرض، ودخلت من الباب بجانب. كان أبى جالسا إلى جواره بهدومه المتسخة، قام ليأخذ منى الصينية المرتعشة، وقدمها للضيف.

كان وجهه لامعا ، وحدأؤه كان يبرق فى قدميه، ولباسه فاخرا نظيفا، وشعره الناعم المنسق ينام بنظام على رأسه .

قلت فى نفسى : هكذا أبناء المدن.

أدب ورفق

وتمنيت أن أكون مثله، وأكدت أنني سأطلب من أبى قميصاً وينظفوناً كاللذين
يلبسهما الضيف، وعزمت أن أغسل شعري كل صباح.

استأذن أبى ليبص على الطاحونة، وقال إنه سوف يعود حالا، وطلب منى أن
أجالس الضيف.

كنت أريد أن يحدثنى عن المدرسة لأقول له إننى (الألفة) وأن اسمى مكتوب
على لوحة معلقة على جدار الفصل وإلى جواره : رائد الفصل. وكنت أود أن
أحضر له كراريس ، لأريه نمر المدرسة، ولأقول له إننى غاوى رسم، ولى رسوم
كثيرة معلقة على حوائط المدرسة، ولكنه فقط سألتنى عني ؟، ثم بالسؤال عن
نسوان بلدنا..

فحكيت له عن الولد (على) الذى قام بالليل، وتسحب من السرير، يضاجع
بنت خاله التى تنام عندهم، وكيف أنه حين خلع سروالها بالت عليه، وقلت له
إننى.. أنا نفسى ، أنام مع نسوة كثيرات من الجارات، وأننى نمت مع (أم
محمد) على سريرها المسدول عليه ناموسية، وهى التى طلبت ذلك ، لأن
زوجها كان سهران يزوى أرض القطن.

وسألنى عما إذا كنت قادرا على احضار (أم محمد) هنا فى دارنا، فكذبت،
وأخبرته أنها ليست بدارها الآن، فقد ذهبت إلى دار أبيها من الفجر، لما عاد أبى
مرة أخرى، وحب به، وقال : زارنا سيدنا النبى، وسأله : الوالد بخير؟ قال:
الحمد لله.. كلهم تمام، وطلب الضيف أن يقوم برحلة إلى الغيط، يرى الزرع،
ويقضى يوما فى الشمس.. فاستدار أبى إلى وقال: خذ الحمارة .. وفسح
الأستاذ، على أن تعودا على الغداء.

عبرنا الدار إلى الحوش ، رفعت البردعة من على الفرن، وتحاشيت
الدجاجتين المذبوحتين، ترفرفان وتنثران الدم حولهما.

سحب أنصاره عن الزريبة المظلمة، المسقوفة بالجريد والقش،

أدب وقد



وثبت البردعة على ظهرها، وركب الضيف، وركبت أنا أمامه، لنخرج من البلد،
إلى طريق المصرف الطويل.

كانت الأرض التى نزرعها تمتد من وراء دور العزبة إلى أرض الإصلاح البعيدة،
على رأسها ساقية وجرن يحوطه سور مشقق، ومصطلى تنام عليها الشجرة
العجوز.. وعلى جانب الجرن. الدار ببابها القديم، ونوافذها المخلعة.. فى
جذع الشجرة عقدت مقود الحمارة، واتجهت إلى الدار، قلت له: هذه الدار
عشنا فيها عامين.

رفعت القفل الأسود الثقيل، ودخلنا الردهة المسقوفة بالسما، قلت له:
نستريح قليلاً.. بعدها نتجول فى الزرع.

وقلت: كانت الدار مسقوفة، سقضاها كان مرفوعا على جذع شجرة كبير، وكنا
نسمع مدة العامين صوت القراضة، فى قلب الجذع، وقد قال أبى يومها، إنها
القراضة الملعونة، سنرفع الجذع الكبير، ونبدله بقضيب حديد، ولكن الجذع
لم يمهلنا، قمنا ذات صبح نفتح باب غرفة النوم، فلم ينفتح، كان السقف كله
قد ملأ الردهة، ولم نشعر بسقوطه، ومن ستر الله، أن (السهاره) كانت
مشتعلة طول الليل، لم تصل نارها إلى السقف، لأن سقوطه اطفأها.

لو اشتعلت، كنا متنا وسط النار، بعدها حلفت أمى ألا نعيش فى هذه الدار
أبدا، وقالت لأبى نضيع ولادنا هدى وألححت أنا وأختى على أبى حتى وافق
على ترك هذه الدار، لنعود إلى البلد.

تركنى الضيف وراح ينظر داخل الحجرات.

قلت له: أما هذه فكانت حجرة الجلوس، فرشتها أمى بثلاث كنبات، خاصة أن
لها باباً خارجياً، كان بإمكاننا استقبال الضيوف دون أن يدخلوا من الباب
الكبير.

وكنت أريد أن أحكى له عن أيامى فيها، ولكنه سد فمى بكفه، ولما راح ينظر فى

الحجرة التالية، قلت: أما هذه الحجرة فكان بها فرن، وهذه آثاره

أدب وفد

كما ترى، كنا نقضى فيها الشتاء، كانت أمى كل مغرب توقد الفرن، وتسد منافذ الحجرة، لنجتمع كلنا فوق قبود. وكان أبى يستقبل .. آدار إلى وجهه المكشور وقال: أنت تتكلم كثيرا.. فتصلبت فى مكانى، وتركته يَجول فى باقى الحجرات ، حتى انتهى إلى الزريبة الممتدة بعرض الدار.
ثم خرج إلى الجرن .. وقف على كومة التراب يبص على الأرض من تحته ، خرجت إليه، وسألته: نَمْشَى فى الزرع؟

كنت أرغب فى تعريفه بأنواع النبات المزروع، وأحكى له عن جيران الأرض وعن أيام الدودة، وسهراتى فى الخص أيام زرعة الخيار والطماطم، وعن الذئب الذى يسعى فى الحقول ليلا ليبت الرعب فى قلوب الرجال، وكنت أستطيع أن أقول له إننى لا أخاف الذئب ، وكنت أود أن أكلمه عن ذئاب كثيرة، سمعت بها من الفلاحين.

نزل عن كومة التراب، وأمسك كفى، سحبنى إلى مدار الساقية، وسألنى عن دور العزبة التى تقع تحت بصرنا.. فذكرت له أسماء أصحاب الدور، سألتنى عن أعمالهم، فقلت له: كلهم فلاحون ما عدا (عبد العليم) فهو متطوع فى الجيش..

وسألنى: وهل يسكن هنا. قلت: له حجرة فى دار أبيه الكبيرة.
وسألنى. متزوج؟ قلت: زوجته من المدينة، تلبس الروب المزركش بالورد الكبير، وتقص شعرها تحت منديل مزين بالترتر، وهى خياطة، تخطط الهدوم للنسوان العزبة، وللسانها لعبة لا تعرفها النسوان هنا.
استند على كتفى وقال: ولكنها لا تظهر..
قلت . ربما تعمل داخل الدار فهى لا تذهب إلى الغيط..

وسألنى عن باقى النسوة، فذكرتهن جميعاً، خبط بطنى بلطف، وسألنى من أجمل واحدة فيهن، قلت : (وهيبة) البدوية، بنت (سليم)

أدب - وقد

العرباوى) وهى رغم جمالها لم تتزوج ، فالبدو لا يزوجون بناتهم لفلاحين، وأما (عالية) لها اتصال بالجن وتقدر أن تزوجها أحسن رجل فى الدنيا، وهى تقول إنها لن تزوج (وهيبة) إلا لموظف من أبناء البدو يسكن المدن، ولكن كل الفلاحين هنا يحبون (وهيبة) ويرغبونها زوجة، وهى تتدلل عليهم، تسرح مع أبيها من الصبح حتى المغرب، ولا تكلم الرجل الغريب.

نزلنا عن مدار الساقية، وجلسنا فوق سور الجرن ، وسألنى: لكن فى العامين اللذين عشتهما هنا.. أكيد سمعت عن علاقات خفية، فحكيت له عن زوجة شيخ العزبة، وعلاقتها ب (أبو طبيخ) وقلت له هى امرأة نحيلة سوداء جافة، تعمل خبازة ، لكنها تهتم بمظهرها ، فهى تعقد منديلها على جنب، لا تفارق عينيها الكحلة ، وتقول أمى، إنها تتكلم بالعين والحاجب، وشيخ العزبة عجوزاً أعور لا يكف عن الكلام، يفض النزاعات بين الفلاحين، ويصلح بين الرجل وامراته، ويدخل فى كل مشكلة، فهو دائم التجوال، ووجباته كلها فى خارج داره، ويشرف على الأنفار أيام الدودة، ويسجل محاضر المخالفات للفلاحين، و(أبو طبيخ) صعيدى حل بالعزبة، له زوجة بيضاء كالشمع ، وبنات بيض يعملن معه فى حقله الضيق على شريط القطار، وهو مهتم بالنحل، له خلايا، يخرج منها العسل كل ربيع، وهو طويل فارع قوى، صوته خشن يهز العزبة حين ينادى على زوجته أو بناته حين يكن بأخر الغيط.

وقد سمعت من الناس أنها تطبخ له الحمام فى كل ظهر وتنسحب خفية من وراء الدور، ولا تمشى فى طريق، بل تخترق الزرع حتى تصل إليه فى أرضه وينامان معا فى خص القش، تحت شريط القطار. وسمعت أنهم عثروا عليهما مرة فى حقل الذرة.

وقد خطفوا سروالها ، ولكن شيخ العزبة زمجر فى وجه الرجال، وسب أمهاتهم، وقال إنهم يشنعون على زوجته، لأنها برقية نسوانهم، وحكيت له عن (منيرة) و(الشبراوى) وكيف عثروا عليهما يوما عريانين فى القناة الجافة

أدب ونقد وسط الزرع، ولما سألنى عن (منيرة) قلت له هى زوجة

(الشبراوى).

فقال: اسكت..، أنت كثير الكلام
وسألنى: خلاص نزور شيخ العزبة؟
قلت: لو كان أبى معنا.

وقلت: هو صديق أبى، يزوره فى الطاحونة، وكثيرا ما يأتى فى ساعة الغداء،
ولما كنا نسكن هذه الدار، كان يقضى معنا ليالى الشتاء، فوق الفرن، ويقص
علينا حكايات كثيرة.
قال: اسكت.

فسكت. أدار لى ظهره، ثم قام يمشى فى جرن، وقف ينظر إلى الدور.
وسألته: نتجول فى الزرع؟ قال: اسكت.

وفجأة عاد إلى وسأل: لم ربطت الحمامة خارج الدار؟ وطلب أن أربطها على
مذود الزريبة، سحبت الحمامة إلى الردهة ورفعت عنها البردعة، شددت باب
الزريبة المرتفع بقطع الخشب وربطتها على مذودها الفارغ، وعدت إليه.

قال: ابق عنا..

ودخل الدار.. قلت لنفسى ربما يبول فى مرحاض الدار لما تأخر، ذهبت أبحث
عنه فى الحجرات، وجدته فى الزريبة، يزرر سرواله بيد مضطربة، الحمامة على
مذودها تنظر إليه، وقد سال زيد أبيض على شذقيها، فرجت ساقها
الخلفيتين ورفعت ذيلها، بالت ماء أصفر، امتصه الأرض فى الحال، فعدت إلى
السور، ساكتاً مستسلماً للساعات الشمس القوية.

قضى أبى صلاة العشاء بالدار، افترش المصلى أمامنا، وكنت أنا والضيف

جالسين ننظر إليه، ونسمع تراتيله، لما ختم الصلاة، وسلم ذات

أدب ونقد

اليمين وذات اليسار، قام يللم المصلى، قال له الضيف .حرما، فرد عليه، جمعا..
إن شاء الله.

ونادى على أمى، لتعد العشاء.. وجاء صوتها من الداخل: (جاهز) ثم دخلت
علينا أختى بالصينية، بعد أن فتحت الضلفتين وضعت الصينية على منضدة
بوسط الحجرة، وعادت بالقلعة فى طبق، حمله الضيف فى وجهها، فارتعشت
عينها، وسألت أبى إن كان يريد شيئا، فأمرها بأن تجعل أذننا معنا، قد
نحتاجها وأشار إلى الضيف: تفضل.

كان على الصينية طبق قشدة، وجبن وطعمية وحلاوة طحينية وخبز محمص،
شمر أبى كفه وردد البسملة بهمس، ورددها الضيف بالصوت العالى، بعد
العشاء، شربنا الشاي الساخن، وقام أبى لينام، استأذن من الضيف وقال: أنتم
شباب تقدرّون على السهر، ودخل حجرته بوسط الدار، كذلك دخلت أمى
وأختى الحجرة المواجهة، وأغلقت الباب، وبقيت أنا والضيف فى حجرة
الجلوس صامتين، لا نتكلم، حتى طلب النوم، صحبته إلى حجرتى، فخلع
قميصه، أطفأ النور وتمدد إلى جواي، وتنهّد براحة، وسألنى: كيف تقضى
ليلك؟ فأجبته: فى المقهى المفتوحة أبوابها على المزلقان، فهناك نشرب الشاي،
ونتفرج على فيلم التليفزيون، ونتسلى بالسودانى واللب، أما الرجال فهم
يتحلقون إلى جوارنا يلعبون الطاولة والدومينو، ويدخنون الحشيش، فى أيام
الدراسة أذاكر، ولا أسهر فى المقهى إلا ليلة الجمعة. دفعنى بيده حتى صدمت
بالحائط، وقال: نم .. نم .. فنمت، وكنت لا أريد النوم.

وفى صمت الليل، انتبهت من نومى، وجدت مكانه فارغا نزلت من السرير،
أبحث عنه، لم يكن بالحجرة، فتحت الباب ونظرت.. ربما يكون بالمرحاض،
ولكن كان نور المرحاض مطفأ ■

أدب ونقد

العقاب

لم يعد من الممكن أنا أحبس البول أكثر من هذا، نفضت البطانية السوداء عن جسمى الدفآن، وقمت أمشى بين الأسرة التى يتمدد عليها الأولاد، واتجهت خارج الخيمة المظلمة ورفعت الكنار. ففاجأ عيني النور القوى المنتشر على الصحراء الممتدة، فككت أزرار السروال، ووقفت ارش الماء على العجلة السميكة لعربة البراجا، الواقفة كجبل من حديد، اقتربت من الكاوتش حتى اكتم الصوت فلا يسمعنى الصول، على، النائم داخل العربة واضطرب البول ففرق سروالى ويدي حين سمعت الصوت الذى ينادى، كان العقيد، عبد القادر، مرتدياً، ترينج، أصفر واضعاً الفوطة حول رقبتة، ادخلت بشرى على عجل، وصحت: أيوه يا أفندم. قال بحنجرة مرتخية الأحبال: صح اولاد القحبة واجمعهم هنا. قلت: حاضر يا أفندم.

وعدت الملم نفسى، والبول المحبوس داخلى يؤلم فخذى، وسمعته يشتم ويغمغم بضيق، وفهمت أنه استيقظ فوجد جراكن، الماء فارغة. دخلت الخيمة الباهتة الضوء، وبدأت ارفع البطاطين عن الأجسام المستفرقة، واقول: اصحوا.. نهاركم أغبر.

قاموا يفركون عيونهم بجوانب اليد، وركن البعض على جنبه فوق الوسائد والبعض الآخر ظل مستغرقاً فى النوم، قال عبد المنعم: فيه إيه؟

- سيادة العقيد بره.. وقال اجمع العساكر.

وقال صلاح: اصطبحنا.. هو مش لاقى شغلانة.

- الظاهر صحى ملقاش ميه.

قال عبد المنعم: نهارك حالك يا حماد.

وراح يزغده فى جنبه، وانتفض حماد، وقام واقفاً على السرير

ولقصده لم يصل رأسه سقف الخيمة: ثم نزل يبحث عن حذائه

أدب - نقد

الكاوتش أسفل السرير، ورأينا رأس العقيد تطل علينا، وصاح: وحياة أمك أنت وهو وريكم. ثم صاح بصوت غاضب: اجمع بره أنت وهو. واندفعنا إلى الخارج، ووقفنا مهملين، الستر خارج السراويل، والأحزمة مدلاة، لم يسعفنا الوقت لربطها، ويعضنا نسي، الباريه، فوقف بشعره المنكوش، والشمس كانت في وجوهنا فضيقنا العين لنقدر على مواجهة الضوء.

بالأمس استيقظ، صلاح، بعد القيلولة، وفتح سرواله فاندفع بشره متصلباً أمسكه بيده وقال: كنت لسه مع البنت اللي شفناها في فيلم امبارح. فقال عبد المنعم: هو كل فيلم تشوفه تعمل لنا الحكاية دي.

وخلع الكاوتش من قدمه، وجعل يهزه في الهواء وقال: أنا أدبه لك. وهجم عليه يضربه تحت بطنه وصلاح، يصرخ، ويلم سرواله ويحمي ما بين الفخذين بكلتا يديه، وجرى خارج الخيمة ليختبئ، بعد فترة سمعنا صوت ماء يدلق بالخارج، فقال عبد المنعم: ابن الكلب بيستحمه.. والنبي ما أهنيه - وقال حماد: حيخلص الميه.

وسرنا على أطراف أقدامنا لنأتى من خلف، صلاح، الواقف بجسده العارى، كان الصابون يغطى شعره ووجهه، وهو يعمل بالليفة في كل جزء، ويرفع الماء على رأسه فتسيل الرغاوى من كتفه لتتمطى في قناة الظهر لتصل إلى ردفه الضخمين المشعرين، رفع عبد المنعم، حفنة رمل ونثرها على جسد، صلاح، فصرخ وهو يدعك عينيه يريد أن يبصر فلا يستطيع واندفع حماد، هو الآخر يحفن الرمل، وحوصر، صلاح، بقذائف الرمل، فجرى عارياً، والأولاد يجرون خلفه، ينثرون عليه من تحت أقدامهم والصول، على، والضابط، محمد، كانا يقفان عند، الهنجر، يضحكان وصلاح، يجرى بين النبات الأخضر السميكة الطالع في الأرض الصفراء حتى تعثر في نبتة عالية فوقع عليها مفرجاً ساقيه إلى أعلا، ونحن نضحك حتى ذرف الدمع من العيون، وأخيراً سحبناه

أدب ونقد جهة الخيمة، واخرج عبد المنعم، جيركن، الماء الموجود بالخيمة،

وبدا يصب عليه ليزيل الرمل، قال له .حماد.: دى مية العقيد. قال : العقيد فى مطروح عنده سهرة.

خرج الصول .على. من العربة .البراجا. كان فى البيجامة الميرى البيضاء، وشعره الرمادى كان مشعثاً، وقدماه تدوسان الصندل المفكوك الإيزيم، قال: فيه إيه يا أولاد؟

فظهر العقيد خارجاً من الخيمة، وقال له: صباح الخير يا على. انزل يديه إلى جنبه وقال: صباح الخير يا أفندم. وكشرفى وجوهنا وقال له العقيد: خدهم على مكتبى على ما اجيب الحلاق.

وذهب ليدير العربة الجيب الواقفة هناك عند المكتب، والصول .على، صاح بقرف: للخلف در.

وجدنا الضابط .محمد، واقفاً على الباب يربط حزامه جاعلاً الباريه، فوق عينيه، والضابط .سلامة، لم يزل فى بيجامته الملكى يطل من النافذة كان يبتسم وأسنانه الصفراء المهمشة بادية لنا تحت شاربه الأبيض والضابط .محمد، كانت عيناه تبتسمان خفية تحت .البارية..

وقفنا فى صف أمام المكتب فى مواجهة الشمس، قلت فى نفسى: لو يديرنا للخلف فترتاح عيناى للرؤية.

وذهب الصول .على، نحو الضابطين، ووقفوا يتحدثون بصوت خافت ومن حين لآخر يلتفت إلينا ويزعق: اقف انتباه يا عسكري أنت وهو. ونحن لا نصدق، فهذه أول مرة نتعرض لعقاب جماعى، وأنا وقفت متضايقاً من الشمس غير مصدق أننى سأخسر شعرى لتصبح رأسى بلاطة، ستكون هذه الحلقة هى المرة الثانية التى يهان فيها شعرى، كانت المرة الأولى فى منطقة التجنيد، أسلمونا إلى ورشة الحلاقة، وهناك قام العسكري الحلاق بتمرير الماكينة وسط الرأس تماماً، وقال: علشان تبطلوا خفافس، وأنا كنت اعترز بشعرى، فهو يميزنى عن باقى الأصدقاء، كان يكفى لشخص لا يعرفنى أن يشير بكلتا يديه، يقول للآخر الذى يتحدث معه: إنك تعرفه.. ذلك الشخص بالشعر الخشن الطويل، ويهز الآخر رأسه ويقول: أه.. عرفته..

أدب ووقف

والصورة التى اعتز بها: تلك المعلقة بحجرة الجلوس، فيها الشعر يغطى أذنى
وابدو فيها وسيماً بسحنة بوهيمية، وعريس أختى حين تقدم لخطبتها، طلبت
منه أن يطيل شعره القصير فرفض وقال لماذا تريدننى مثل أخيك، ثم إننى
غير مقتنع به ، وصار يكرهنى وكل مرة نلتقى فيها كان يقنعنى بأن التشبه
بالمرأة مكروه فى الدين، وارد عليه بالقول: بارك الله فى الرجل المشعر. وهناك
فى الظلمة الكامنة خلف دارنا، كنت التقى بجارتى، وحين ينتهى الكلام،
ويلتهب الحب أميل على صدرها لأقبل بياضه المضىء، فتدس أنفاسها فى
شعرى ويغطى وجهها، وتقول بدلال: شعرك يشوكنى فأقول لها: هأحلقه؟
فتعصرنى بين يديها، وتقول: لا.. إننى أحبه.

تنهت إلى صوت الضابط، محمد، الذى اقترب من أذنى ليهمس لى: معلىش..
أوامر . قلت : ولا يهمك .. حلقة تفوت ولا حد يموت.

وقال : النهارده عندنا ،ميس، . قلت : عارف.
- إنت العسكرى المؤهلات الوحيد فى الفرع.. وما حدش يعرف يضبط المخزن
غيرك.
- حاضر.

ابتسم وريت على ظهري، ثم قال: مكتوب لك تبدأ ،الميس، من غير راس.
وضحك الأولاد، وقهقه الضابط .سلامة، وظل وجه الصول ،على ،جامداً،
ناظراً إلى بحقد.

انضبطنا جميعاً فى وقفتنا لما سمعنا صوت الموتور الهادر، فرملت العربية
الجيب فجأة، ونزل منها العقيد، ونزل من الجهة الأخرى عسكرى يلبس ،بيادة،
قديمة ومفتوحة من أمام، تضطرب فيها أقدامه، وتثير الغبار من حولها، كان
وجهه ساذجاً عليه ملامح حلاق القرى، وأنفه برق بسائل شفاف على أطرافه،
نزل السلم المصنوع من أكياس الرمل الصغيرة، والفوطة البيضاء بين يديه
معلقة على العدة، ركنها على الأرض حتى عاد بكرسى من

أدب وقفا

مكتب الضباط ، والعقيد دخل إلى مكتبه بعد أن صبح على الضابطين؛ وطلب من الضابط .محمد، الإشراف على الحلاقة، ويأتى إليه بكل عسكرى يتم حلق رأسه ليتأكد بنفسه.

وضع الحلاق الكرسي أمام الباب، وانحلت عقدة الفوطة، فبدت العدة الصدئة مكومة، والأولاد بدأوا يتدفعون بالأكتاف ، وينظرون غفلة من الضابط .محمد، ليبدلوا أماكنهم، وحسنت أنا الصراع حين شاورت نفسى وتوصلات إلى أنه لا فائدة، الحلق سيتم أكيد، سواء كنت الأول، أو كنت الآخر، فأنا خسرت شعرى ولا جدال.

فتقدمت الصف، نظر الضابط .محمد، فوجدنى واقفاً فى الأول. ابتسم وقال
دا أنت بطل.. طب تعالى.

واقعدنى على الكرسي فارتاحت عينى للظلة، ورأيت بوضوح الأرض الممتدة، والنبات الأخضر الشيطاني متناثراً عليها، تحوم فوقه طيور صغيرة تشبه ،أبو فصادة، كانت ،أصواتاً عذبة كالتى تأتى من نافذة دارنا عند الفجر، والحلاق عقد الفوطة فى عنقى ، ودفس رأسى فوقها، وبدأ يعمل بالمقص، وإحساسى بالمهانة توارى وراء محاولتى العنيفة لكتم الضحكة كلما واجهتنى عيون الأولاد ■

أدب و نقد

أرض الغربية

ها هي العربية تنحرف عن الهدار، تعطى ظهرها للسكة الحديد، يجرها حصان بان هيكله تحت الجلد المشدود، ينكت الهواء من منخاريه، فيحرك التراب النائم على الطريق، وصاحبه يقطع من جانب فمه، ويضربه بالكرباج الطويل، الرفيع الطرف فوق النتوءين الراكزين على جانبي الكتف، وها هي أمي في المقدمة إلى جوار الحوذى قد كفت عن البكاء، وجلست سارحة الفكر، ثابتة النظرة، لا يطرف لها جفن تحتضن زجاجتي الزيت المغلقتين بسدادتين من قطع القوالح، وأنا وأختي في أعلى الحملة بين الألحفة والمراتب، مستمتعين بنومتنا الوثيرة، وبمتابعتنا للطريق بين الزرع والسكة الحديد.

وهاهي، هي الساقية التي تروى أرض الإصلاح، بعدها سنمر على أرض أبو عرفة، التي تقع على رأسها شجرتان كبيرتان تتشابك أغصانهما على الطريق، وسأحاول أنا وأختي أن ننحنى كثيراً فوق الحمولة حتى لا تخبطنا الأغصان، نقرب الآن من مصلى الفيران، التي يقوم إليها رجال العزبة كل صباح، فيتعرون على أحجارها ويرمون بأجسادهم في عمق الماء في غطس طويل ممتد، تبرز بعدها رؤوسهم في شهقة ملهوفة، تنثر الماء بعيداً، ثم يخرجون إلى قش المصلى، فيرتدون القمصان البيضاء، ويعاودون الجلوس على الأحجار ليلطموا مؤخراتهم بالماء، بعدها يؤدون طقوس الوضوء، ثم الصلاة.

وانحرفت عجلة العربة الخشبية الكبيرة إلى حائط المصلى الواطئ، فأكلت جزءاً كبيراً منه مما أفزع الرجال الجالسين وسطها: فقاموا يلوحون بأيديهم، ويدفعون العربة المائلة بعيداً عنهم.

وها هي أولى دور العزبة، حيث يسكن البدو الذين يسرحون بالأغنام من الصبح حتى الغروب، وقد خرجت نساؤهم وعيالهم ليقفوا تحت شجر التوت الصغير لينظروا إلينا، وأمي ظلت على صمتها الحازم، وزجاجتا الزيت ازدادت التصاقاً في حضنها، بعدها نظرت إلى أعلى قليلاً تقول لنا:

أدب ونقد استعدادوا.

وأنا كنت قد تأهبت بالفعل، فهذا هو جدار الدار الذى تطل طاقاته الضيقة المعتمدة على ساحة البدو، ومررنا على شباك حجرة الفرن الذى سود الدخان قضبانته والقش المدفوس فى إحدى طاقاته، ومررنا على شباك الحجرة التى يفتح بابها على الجرن وعلى شجرة الكافور العجوز، وشد الحوذى لجام حصانه، وقال بعد طول صمت: هوووش.. ثم شد اللجام مرة أخرى ليدخل العربة ما بين الدار، وسور الجامع الذى لم يكتمل بناؤه.

وأمام الباب كان أبى يفترش الحصير وإلى جواره زوجه واثنان من رجاله، والمنقذ، والصينية عليها براد الشاي، وأكواب فى قعرها تفل. وقام الرجلان واتجها إلى العربة، وظل أبى جالساً مع زوجه فوق الحصير، ومد أبو سليمان يده إلى أمى فأخذ منها الزجاجتين، وركنهما أسفل الجدار، ثم عاد ليمسك يدها ويساعدها على النزول، وأمى لم تحاول أن تنظر إلى أبى أبداً. سيد الشرقاوى، ذهب إلى الجهة الأخرى من العربة ليصل الحبال التى تجمع الحمولة تحتها.

ودخلت أنا وأختى وراء أمى إلى الدار، وظل أبى مشغولاً بالحديث مع زوجه، وكان قد أدار وجهه ناحيتها حين اقتربت أمى من الدار. وقفنا فى الصالة. واستدارت أمى إلى، وقالت بعصبية: يعجبك هذا؟ لم يكلف نفسه القيام أو حتى الترحيب بنا.

ووقفت فى مكانى، وتحركت أمى إلى الداخل، تعالين الحجرات، وتمسح بكمها الدموع التى سالت بصمت على خديها، ثم عادت إلينا وهى تمسح وجهها كله بطرف جلبابها، وأشارت إلى الحجرة الأولى، وقالت: هنا سنضع الكنبات وسرير الأولاد.

هذه هى الحجرة التى ساقعد فيها على الترابيزة الكبيرة لأذاكر دروسى، وهى الترابيزة التى جلبها أبى من دار العائلة، بعد أن قسم العفش بين إخوتى الكبار، وكانت تستخدم فى المطبخ، زحفت عليها، فارة، النجار، فأزالت طبقة الوسادة التى أحدثها سقوط الطبخ ودخان المواقد.

وفى هذه الحجرة ساقض أول رسالة استلمها من البنت التى تقعد فى الدرج

أدب ووقف الأول بجوار باب الفصل، وسأخاف أن يكتشف أخى الرسالة،

فأجعلها فى الجيب الضيق للبنطلون، وسأطوى البنطلون، وأجعله تحت رأس طول الليل، وسينام، أبو سليمان، على إحدى كنبات الحجرة، وأسهر مستأنسا بشخيرته الذى ينطلق فى سواد الليل، وسيدخل ضيوف أبى هذه الحجرة، بعد أن يكسب القضية. ويجلسون حول صينية الطعام يتحدثون عن الأرض، وعن الزرع، وسأحضر أنا وإخوتى ذات يوم - بعد وفاة أبى - لنقول لأهل العزبة، إننا قررنا أن ندع لهم قطعة الأرض مكان حجرة الجلوس ليبنوا عليها المسجد بدلا من الآخر الذى رفض أبى إكماله تخوفاً من الموت، لأن أحدهم قال: من أنهى بناء مسجد اقتربت نهايته.

وسار، أبو سليمان، وراء أمى بعد أن وضع القفص الذى يحتوى المواعين. وتجاوزا حجرة زوجة أبى المفتوحة، والتى يسطع فى نور نافذتها بياض الفرش والناموسية، ويبرق فيها لمعان الدولاب، والحصير الجديد، وأشارت إلى الحجرة المجاورة وكانت مظلمة، لأن نافذتها الوحيدة، مفتوحة على زريبة الغنم، وقالت: هنا نضع السرير الكبير، والدولاب.

ستلد أختى التى تسكن المدينة إحدى بناتها فى هذه الحجرة، ومن نافذتها الضيقة سمير أخى الكبير ليلتقى بـ، عزيزة، البدوية، التى تعود بغنمائها من الزرع كل مغرب، بعد أن سمح لها أبى بأن تبيت غنماتها فيها، وذلك نظير أجر يدفعه أبوها، ومن نافذتها، ستكتشف أمى نعجتنا المسمومة، بعد أن تسلق أحد رجال العزبة حائط الزريبة ليلاً، ووضع السم للغنم كتهديد لأبى حتى يخاف ويرحل عن العزبة، ولا يتعرض لهم، ويرفع يده عن القضية المرفوعة عليهم لشراء الأرض التى تقع خلف دورهم بحكم الشفعة.

وبعد رحيلنا سيفرّش هذه الحجرة، بدران، أحد رجال أبى الذى طالبه بأن يأتى هو وعياله ليسكنوا هذه الدار ليرعى ماشيتنا وزرعنا، كما ستسكنها، أم عطية، التى طلقت من زوجها راعى الغنم، وطلبت العون من أبى، فأعطاها مفتاح هذه الدار لترعى بقرتنا الوحيدة، بعد أن رحل كل رجال أبى، ولم يتبق أحد يرعى الأرض، وصار أبى يؤجر الأنفار كلما احتاج لعمل فى الغيط، وستتحول فى النهاية إلى حجرة فارغة، مظلمة، تهجم على براغثها المتوحشة حين أفتحها ذات يوم لمعاينة الدار، لتعمل على تقسيمها بين

أدب وفن



الورثة.

وانتقلت أمى إلى حجرة الفرن، التى ستأتى إليها خالتى يوماً لمعاونة أمى فى الخبيز، وتبيت معنا على سطح فرنها، كما سيأتى جدى ليقضى معنا سهرة طويلة يحادثنا عن أيامه البعيدة، حين قبض عليه مأمور المركز بعد أن فصله من مشيخة الغفر، وليضع فى يده الحديد، ويرسله إلى المنفى فى أرض سيناء، وستتحوط ذات ليلة حول المذيع الموضوع على أرض النافذة لنتابع أخبار المعارك، وسنستمع فيها إلى خطاب التنحى، وسأبكى أخبار المعارك، وسنستمع فيها إلى خطاب التنحى، وسأبكى بعدها أنا وإخوتى، وسيربت أبى على أكتافنا، ثم يمسح عن عينه الجافة دائماً دموعاً تجمعت على جانب عينه.

وخرجت أنا وأختى إلى الجرن فوجدنا الحوذى وسيد الشرقاوى، قد أنزلا حمولة العربية إلى الأرض، وصارت العربية فارغة وخفيفة، يتحرك حصانها بين العريش بحرية، وينفخ فى التبن الموضوع أمامه فى جوال انطوت حوافه ليكون تناوله للطعام سهلاً، وكان أبى - من مجلسه فوق الحصير - يصدر بعض الأوامر واضحاً ذراعاً اليمنى على ساقه المثنية.

فتحت دولاب اللبن الصغير الذى أسودت خضرته الثقيلة، وقتلت بعض الصراصير التى تلهو على الأرفف، وشممت فى داخله رائحة اللبن المتخثر، ونظفته براحة يدى من التراب، وانتقلت إلى الدولاب الآخر، وكان صغيراً أحمر اللون، فشددت أختى بعيداً عنه، وقلت لها: هذا دولابى.

قالت: ولكنه دولاب أخينا الكبير.

قلت لها: من اليوم سيصير دولابى لأنه رفض المجيء معنا وفضل البقاء فى دار جدنا.

وقلت لنفسى: سأرص فيه كتبى وكرايسى، وأعلق على بابه جدول المدرسة، ويكون لى مفتاح أغلقه وأفتحته على مزاجى.

وفتحت أبوابه، وجلست على الرف، وقلت لأختى: أغلقى على الباب، وفرحت بالظلمة التى شملتني بالداخل، وشعرت بأننى فى عالمى الحبيب الذى أدخل فيه حين أسحب الغطاء على وجهى عند النوم، ورحت أحلم بحياتى هنا،

وقلت: يارب أهد أبى وأجعله يرضى عن أمى المسكينة.

أدب - وقد

وفرحت لما تصورت هذه الدار بعد أن تفرشها أمي، وعندما يقبل الليل سنملاً القلل ونضعها في الصينية فوق مذود الحمامة، وتفترش الحصى أسفل الجدار. ونشعل النار في التبن وسط الجرن لنطرد الناموس، وسنقعد جميعاً حول الطبلية، نأكل ونتكلم، وفي الصباح أرفع حقيبتي، وأذهب إلى المدرسة مع أولاد العزبة الذين سألعب معهم تحت نور القمر بين الأشجار الممتدة على جسر الترعة.

فتحت باب الدولاب. فرأيت بقعاً كثيرة من الضوء الملون، ظلت لفترة حتى بهتت، واستعدت وضوح المكان ورأيت زوجة أبي تقوم من جواره، لتدخل من باب الدار، ونزلت عن الرف، ليرفع سيد الشرقاوي، الدولاب إلى الداخل، ومررت بالقرب من أبي فسألني عن أخي، فقلت له: رفض المجيء معنا، فقال مغضباً: هذه آخرة دلع أمك له، سأرسل له، أبو سليمان، ليحضره على ملا وشه. وبدأ في إطلاق الشتائم علينا، وعلى أمي الدلوعة التي لم تحكم رباطنا، والتي لا تعمل إلا على عصيانه، والتمرد عليه، وأنه منذ الآن سيعرف كيف يشكمها، وسمعت صوت أمي يزمجر من الداخل، تردد كلاماً غاضباً ومكتوماً لا تريد الإفصاح عنه، ورد عليها أبي خل نهارك الأغبر يعدي.

فتركته وسرت أقطع أرض الجرن متهجماً نحو السور الذي يسيح الزرع الأخضر الذي تبص أوراقه من أعلامه، وقعدت تحت التوتة الصغيرة التي زرعها أبي بعد اكتمال بناء هذه الدار، ليجلس تحت ظلها كل عصر متأملاً، مارس، الأرض الممتد إلى أول أرض الإصلاح البعيدة المنتهية بصف غائم من العبل الطويل.

على هذه الأرض سأقعد مع أخوتي لأبي ذات صباح، وقد أحضرنا المساح، الذي ركن دراجته القديمة على جذع هذه الشجرة، وقام بعد أن دخن الجوزة على مساحة الأرض التي مات زرعها عند الحافة من أثر الاستخدامات، ومن طيور العزبة التي ستستطيع - بعد أن نهجر الدار - أن تعبر سور الجرن - وتأكل زرعنا، في هذا اليوم أمسكنا طرف المقياس من الجانبين، مسحنا الأرض كلها، ثم عدنا لتقعد في ظلة التوتة صامتتين متأملين يد المساح،

التي راحت تحسب الأرقام على الورقة الموضوعة على ركبته.

أدب - وقد

وسمعت صوت أبى يزداد عنفاً فى الرد على زعيق أمى المنطلق من الداخل، فابتعدت أكثر وسرت بموازاة السور نحو القناة الصغيرة التى تقف على انحنائها الكافورة السرحة المرتفعة بعيداً بمحاذاة صناديق الغلال المنتصبة على سطح دار عبد الرحيم، وتأملت الطحلب فى الماء القليل الصافى الذى تمر عليه نسمة الهواء الخفيفة فيصنع أمواجاً صغيرة كالكرمشة على اليد العجوز، ونظرت مرة أخرى جهة الدار، ورأيت أبى يمد رأسه إلى الداخل، ويحرك يده مهدداً، وهو فى قعدته على البساط، والرجال يروحون ويجيئون رافعين الفرش من الأرض إلى حجرات الدار.

تحت هذه الكافورة سيقف الإخوان كل واحد منهما فى جهة من القناة بيد واحدة منهما عصا صلبة دقيقة، وبيد الآخر شريعة، ذلك؛ أنهما تقابلا الليلة الماضية على المقهى فى البلد، وتقاتلا لأن الأكبر كان يعاند فى تقسيم الأرض، وتعدى على أنصبة الآخرين، فقام بحرث الأرض المرهونة للتقسيم، ثم أطلق فيها المياه، ولما سأل أخوه عن ذلك قال له بعناد صلب: هى أرض أبى كما هى أرض أبىك.

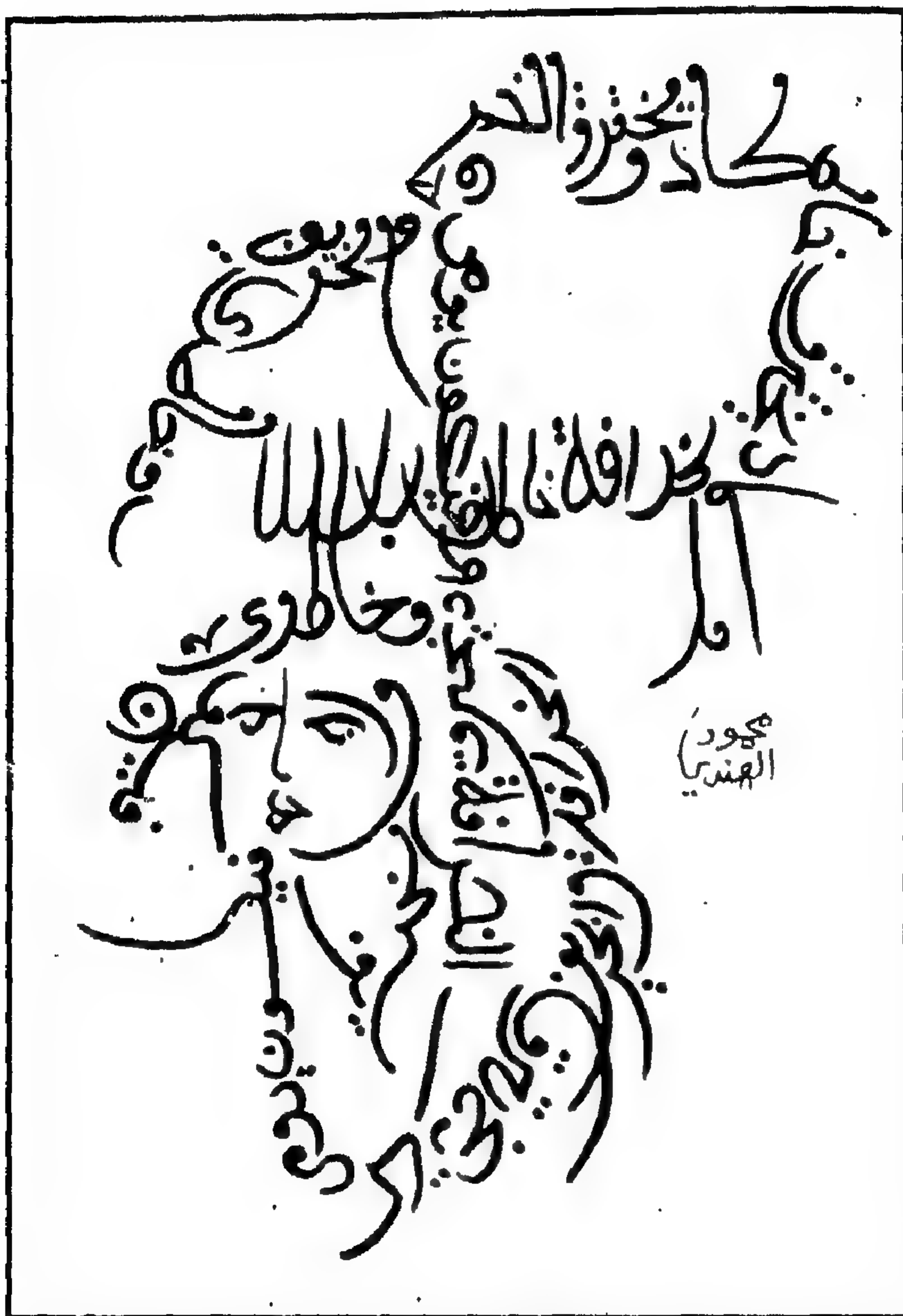
ولما قال له: إننا طالبناك للتقسيم أكثر من مرة. أصر على عناده، وقال: لن أقسم هذه الأرض وسأترككم هكذا تتخبطون.

فأنهال عليه الأخ الصغير بالضرب، حتى انفجر الدم من تحت عينه، وتدخل الرجال القاعدون على المقهى قالوا: عيب أنتم أخوة.

وأولاد الأخ الكبير قدموا من الشارع رافعين العصي، وأرادوا ضرب العم لولا أن منعهم الرجال الغرباء، ولما التقى الإخوان فى صباح اليوم التالى وقفا على شاطئ هذه القناة، وتقاتلا مرة أخرى، وسب كل منهما أم الآخر.

وسمعت صرخة أمى، فنظرت فلم أجد أبى، ورأيت الرجال يهرعون إلى الدار، وذهبت إلى هناك، ووجدت أبى يقف ناضراً الوجه، يركل أمى برجله، وهى ممددة على الأرض، رأسها على عتبة الحجرة، محلولة الشعر، وياقى جسمها مبعثر فى الصالة، وجلبابها محسور عن أفخاذها، فأنحيت عليها، أجمع صوبها المرفوع، وكانت زوجة أبى فى حجرتها تبدو مشغولة بعمل ما، وارتفعت أنا وأختى على صدر أمى نهزها من كتفها، فقد كنا نعرف أنها

أدب ونقد



سقطت في الغيبوبة التي لا يستطيع أحد غير خالتي إفاقتها منها، وصرخت
 في «أبو سليمان» : بصلة.. بصلة.
 فجري نحو حجرة الفرن، وأحضر بصلة فدغها على ركبته، ثم قربها من أنف
 أمي التي انتفضت فجأة، ثم سقطت مرة أخرى في الغيبوبة ■

أدب ونقد

عيد العسكرى

كدت أراه هناك يقف بالقرب من السلك الشائك يحرس ملابسه الداخلية المنشورة، يتحرك ما بين الدورة، والسلك، يتقلقل فى حذائه الميرى المفكوك، ويثير زويدة حين يجرجر سيقانه فى الرمل الناعم، يميل على القطعة المغسولة فيعصرها، جيداً، ثم يفردّها على السلك، فى شمس الصباح الشتوى الواهن، لا يغادر مكانه أبداً يجعل من نفسه حارساً مستنظراً للدفاع عن غسيله، ويذب عنه المتطفلين إذا دنوا منه.

يهش الذباب عن وجهه ويصرخ: والله لأقول للعمدة.
- خلاص يا عيد.

ويجمع ملابسه المبلولة على عجل، ويهرول داخل حذائه، يسقط على الأرض، ويقوم من عذرتة باكياً، يزيل حبات الرمل التى لوّثت السيل، ويزيد من سرعته مندفعاً إلى مكتب العميد.
- خلال يا عيد.

وأنا أتنقل مع رفاق الدفعة من طابور إلى طابور، وأتابعه من بعيد، أحسده على الراحة التى يحظى بها، والحرية الكاملة خارج الطوابير، وحينما يأتينى صوته صارخاً أنشغل به وأود لو اقترب بنا قائد الطابور لمتابعة المشهد عن كثب، التفت خلسة إليه وأكتم فى صدرى الضحكات، فتهون الساعات الراححة ويتلاشى بعض الجهد الذى يبهط جسمى.

من الصبح المبكر مع الساعات الأولى للفجر، والنزول إلى الشوارع الباردة خارجاً من دفء البيت للحاق بالأتوبيس الذى ينقلنى إلى هذا المكان الصحراوى الدانى، أرقب بحسرة شوارع القاهرة الدائمة. وحبّات الندى فوق سواد الأسفلت، والمحلات المغلقة تبدو لى بعيدة ومتلاشية فى الضباب لأنضم إلى الزملاء المتلحقين حول عربة الفول. بعدها الحق بالمترو الذى يترنح فوق شريطه الحديدى، فتترجرج البطون الشعبى، يرتفع بدا المترو،

أدب ونقد

ثم يهملنا فجأة، وتتشبث بحديده خشية السقوط ، نناوئ غفوة لذيذة تريد التمدد فى عيوننا، ويصير الدخول إلى الفراش الدافئ حلمًا مستحيلًا. نغادر الشمس التى تعافر سحباً سوداً متراكمة، وندخل العنبر الطويل نلتقى بين أسرته الممتدة على الجانبين بالآخرين الذين يفضلون قضاء المبيت فى المعسكر.

طابور الرياضة؛ بالشورت والفانلة القطنية نصف الكم، تشتعل به أجسادنا، ويمنحنا دفئاً مفقودا.

طابور الخطوة المعتادة ، والتحية العسكرية.

طابور الفك والتركيب، والتعرف على السلاح.

وعيد حولنا، ولكنه لا يدخل صفوفنا أبداً..

يستيقظ فى الساعة التى تزوق له يتحرك بيننا وبين العنابر؛ يغسل ملابسه وينشرها ، أكثر من مرة، يصدر جسده للشمس ويقلب فى سرواله بحثاً عن العشرة التائهة، يظل خارج كل الطوابير بانتظار إعفائه النهائى من الخدمة، لعدم اللياقة.

كانت نوبتجى العنبر لهذا اليوم..

وهذه هى حيلة الأقوياء من مجندى الدفعة للهروب من عذاب الطوابير، وقد حسم الأمر بين ثلاثة جنود مؤهلات، أنا واحد منهم.

وفى استراحة بين طابورين، اقتحم العنبر الرقيب الذى يعلمنا الفك والتركيب، كان الأولاد ينتشرون على السرائر الواطئة، يدخلون السجائر ويمسحون العرق عن جباههم رغم الزمهرير.

- أين النوبتجى ؟

- أنا يا أفندم.

- املاً هذه الزمزية من «الدورة».

- لا أستطيع مفارقة النوبتجية.

- نفذ الأمر يا عسكري.

- آسف.

أدب ونقد - اجمع كل العساكر

واصطف الجميع بين الأسرة، بعد أن داسوا بقايا سجنائهم تحت البيادات، ووقفت في آخر الصف، غير معنى بتنفيذ أوامره، مهما كانت العاقبة متعللاً بحقى في حراسة المكان. عاد الرقيب رافعاً بيده اليمنى إناء صغيراً، أعطاه للجندى الواقف في أول الصف، وأمرنا بصوت غاضب.

- كله معتاداً مارش لملء هذا الكوز.

هذه مبالغة غير مقبولة، هل يقصد ما أمر به حقاً، أم يبغى تحويل الحكاية إلى كوميديا هزلية؟

فوجدت أنى في الصف الذى راح يهبط درجات السلم نحو دورة المياه.

- تكسر الأمر يا عسكري!!

- أنا مجند ولست بخادم لسيادتك يا افندم.

- نهارك أسود.. انتباه العساكر.

توقف الجنود ثم أمرهم للخلف در، وجعلهم يتصرفون بيد أنهم توزعوا في المكان لمتابعة المشهد إلى نهايته.

- اجمع بره يا عسكري.

ووقف وجهى إلى الباب أطلع إلى سحنته المقلوبة، فقد سيطر عليه غضب لا أدري عاقبته، وراح يطلق السباب من فم يتناثر منه زيد أبيض، كان لا يستطيع مواجهة عينا لعين بينما مكثت في مكانى محلول الجسد تضيق من ملامحه حين يتسلط في عيني قرص الشمس الذى يطل من أعلى سطح العنبر.

- انتباه.

صلبت جسدى الذى بدأ ينتفض غصبا.

- لليمين در.

درت جهة اليمين، فارتاحت الرؤية في عيني، واتضحت لها أشياء المكان، الرمل الرطب، نوافذ العنابر المغلقة، وأحواض الزرع المرورية ووجوه الزملاء المملوكة في الصدور. لا أدري هل إشفاق أم تشفى؟ ولمحت في نهاية العمر طرفاً من ساحة التدريب، يقف عيد بالقرب من السلك وحيداً، يتابع جفاف ملابسه،

ويحلق بذراعيه، ليحس شيئاً يشبه الحمامة، ويرقد بين فردي

أدب وقد

بباده المفاوكة.

- ارقد.

يبدو أن أذننى لم تستوعب الأمر بعد.

- أرقد يا عسكرى.

فانطلقت مصدرا وجهى للريح الباردة،

أنا الآن أهرب من الرقيب الواقف على الدرجة الأخيرة لسلم العنبر، إلى أين؟
لا أعرف بالضبط كل ما أستطيعه فى هذه اللحظة هو الجرى بأقصى قدرة
يمنحها لى بنانى، هل سأجتاز السور الشائك، استحالة، فهذا يفاقم الأمر،
ولا يعجل بحل، هل أصل إلى بوابة المعسكر، وأخرج بالطريقة المعتادة؟ كيف
سيسمح لى الأمن؟ ثم إننى لا أملك التصريح الذى أواجه به الشرطة
العسكرية.

ولأننى فقدت الرؤية تماما، اصطدمت بصدر المساعد الذى فتح لى ذراعيه
القوتين وسيطر على تماما.

- إلى أين؟

كنت ألهاث من الجرى، وأبكى من القهر، وأنا أسرد عليه ما حدث.
خرجت من الطابور دون إذن، وأخرجت بشرى دون حرج، وأطلقت خيطاً من
الماء على أرض الطابور، ثم سقطت بعدها متشنجاً، أسف حبات الرمل، وأثقلب
على جنبى، غير عابئ بغلق فاتحة الأفروول حدثنى الرقيب، فلم أجب، وثبت
حدقتى فى وجه الجميع، فقالوا لقد أصابه الجنون.

جاء المساعد وفى أعقاب الضابط، وبعدها حضر العميد جلال برتبتة، قلبوا
فى أطرافى، وفكوا أزرار السترة، وحركوا أكفهم أمام حدقتى، فلم يسقط لى
جفن، رفعونى من يدى وساقى إلى حجرة العميد، وجدت عيد جالساً على
الأرض، تبادلنا النظرات فلم يصمد لتحديقى، فمال برأسه نحو السجادة
المفروشة، أغلق العميد الباب، وبدأ فى اختبارى، غير أنى أثرت الصمت، وأعدت
تشكيل ملامح البلاهة على وجهى من توجيه الاسئلة وقال: على العموم
الدكتور سيقدر حالتك.

وكان عيد قد زحف نحو كرسى العميد ومال برأسه على فخذه،

أدب ونقد



وهو لانشغاله بالأسئلة أهمل يده، ونسى أنها هناك فوق شعر الجندي متوترة حين نتخلل الفروة حانية حين تهبط إلى الخد، ولم يشمر أبداً بالبلل السائل من فم الجندي الذي غلبه النوم. إننى أراهم من موقعى بالقرب من السلك.. هم يتابعون طابور الخطوة المعتادة بينما أنا أرقب ملابسى المنشورة على السلك.

يلقى إلى الرقيب بالنظرة الحاقدة، وأواجهها بإهمال، أدعهم فى صفوفهم، يدقون الأرض بعنف، ويستجيبون لصيحة الرقيب الذى يطالبهم بتكرار الضربة دون ملل، وأتخير الزلط القريب منى، أحذف به ظهر يعد المائل على السلك ليجمع ملابسى الجافة، يستدير نحوي مهياً للبكاء ضارباً الأرض بالبيادة.

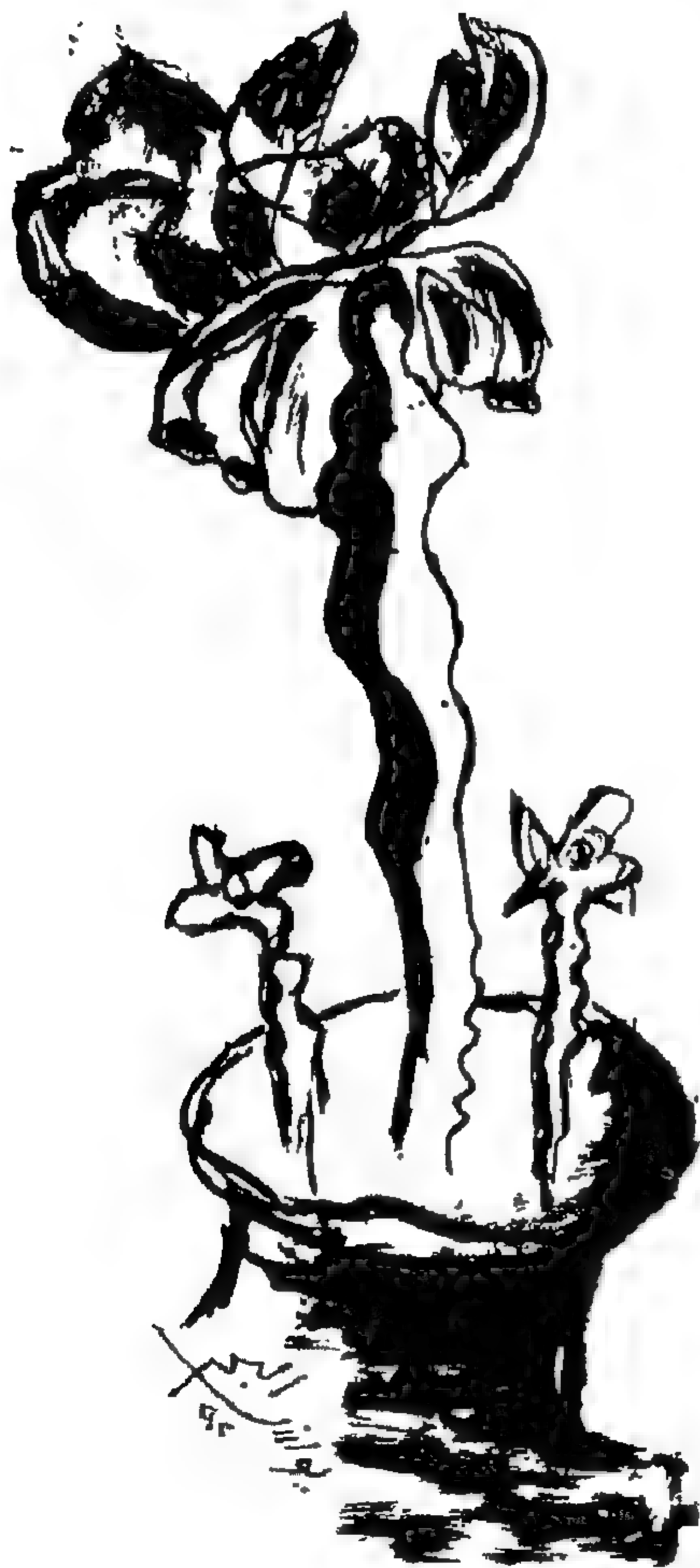
- والله لأقول لحضرة العمدة.

ولكنه لم يسرع نحو مكتب العميد كما كان يفعل فى الأيام

أدب وفن السابقة ■

الديوان الصغير (٢)

حامد الأطمس: ابن البلد



إعداد وتقديم:

ماهر شفيق فريد

لا يكاد يذكره اليوم أحد، كما لم يكن - فى حياته - يذكره أحد (لن تجد له ذكرا فى «قاموس الأدب العربى الحديث» - ما أفدح ما به من نقصا - الذى حرره الدكتور حمدى السكوت ولا فى غيره من المراجع) رغم أنه كان موضع تقدير رجال من طبقة العقاد وأمين الخولى، وهو - فى رأى - أعظم رجال مصرى بعد بيرم التونسي الأصول السكندري المولد.

إنه حامد الأطمس الذى رحل عن دنيانا فى نفس يوم رحيل أم كلثوم - ٣ فبراير ١٩٧٥ - بعد أن جاوز الأربعين بقليل، وخلف ديوانين أولهما «صناع الربيع» قدم له أحمد رامى بقوله: «صاحب هذه المجموعة «صناع الربيع» يمتاز فى أزجاله بصدق التصوير وحسن التعبير، وقد تناول فيها صورا شعبية ومواقف وطنية وعاطفية فأجاد فى لفظ سهل، وأسلوب لطيف وروح خفيفة وأوزان مختلفة فكانت أزجاله مرآة صادقة فى عكس نواح كثيرة من حياة هذا الشعب المناضل».

(سلسلة الكتاب الأول، المجلس الأعلى للفنون والآداب ١٩٦٥).

وفيما بعد صدر له ديوان «ترنيمة العبور» الذى زكاه الشاعر فوزى العنتيل، وقد كتب عنه هذا الأخير: «لا تقتصر هذه المجموعة الزجلية على ما يوحى به عنوانها، أعنى وصف المشاعر القومية وتصوير بطولات حرب أكتوبر، ولكنها تتسع لتشمل كل ما يجيش فى النفوس مما يتصل بالسلام وبالتاريخ العربى، والآمال العظيمة فى غد مصر، وفى البناء والتعمير. وسوف يجد قارئ هذا الديوان أن حامد الأطمس قد التزم الحفاظ على تقاليد فن الزجل.. هذه التقاليد التى كانت مزدهرة حتى وقت قريب فيما أبدعه أعلام هذا الفن مثل: بيرم التونسي ورمزى نظيم وأبو بثينة وغيرهم من الزجالين العظام» (مجلة الثقافة ٢ مارس ١٩٧٦).

كان يدعو نفسه زجالا، ولم يذيل قط عناوين قصائده بعبارة «من شعر العامية المصرية».

(لم يكن هذا التوصيف، على أى حال، قد شاع وقتها). ولكنه - فى هذا الإطار المتواضع - يتفوق على كثير من شعراء العامية المصرية ممن تجد

أسماءهم على صفحات «أخبار الأدب» و«أدب ونقد» و«الثقافة

أدب ونقد

الجماهيرية، وغيرها من مطبوعات زماننا.

كان عصاميا فقيرا - علم نفسه بنفسه، وجاء إلى غول المدينة من ريف
دمنهور. وعرفت أشعاره طريقها - بعد جهد - إلى الإذاعة والتليفزيون وبعض
الصحف والمجلات. ثم مد له يوسف السباعي يد العون فعينه في وظيفة
صغيرة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

كتب له بيرم التونسي:

فن الزجل محتاج

لعبقري زيك

في نورك الوهاج

يمشى على ضيق

وكتب له العقاد هذه الأبيات:

مالكش شريك في أزجالك وأنت شريك تهانيمهم

تعيش للفن عقبى لك وزودهم وزيد فيهم

ومن القلائل الذين كتبوا عنه فتحى سعيد فى كتابه، فى بلاط الصحافة
والأدب، (سلسلة أقرأ، دار المعارف ١٩٨٥) (ودينى له كبير فى هذه الكلمة) يقول:
لقد حاول هذا الشاعر الذى امتصت شواغل لقمة العيش كل طاقته، حاول
أن يبتسم للحياة قدر طاقته ولكن ملامحه الجهممة دائماً لم تتقن فن
الابتسام.. فرحل فى منتصف الرحلة وصادقت كلماته عن نفسه:

دقيت لشراعى المرسى

وقفت فى نص الرحلة

إيه فاضل بعدها لسه

مش قلنا نودع أحلى

وكتب عنه حلمى محمد القاعود: «كان ابن بلد، ولعله واحد من القلة القليلة
التي ورثت روح بيرم التونسي، حين تنظم وتحكى عن الشعب والوطن
والإنسان المصرى.. لم يتعلق يوما بلقب شاعر، كما يفعل بعض أصحاب اللغة
المخنثة وفاقدو الموهبة وأدعياء الشعر.. والشعر والزجل منهم براء» (مجلة

الثقافة الأسبوعية - ٢٨ أغسطس ١٩٧٥).

أدب وفن

ومنذ أكثر قليلا قليلا من عام كتب عنه خيرى شلبى - ذلك الحكاء العظيم وإن يكن فنانا متواضع المستوى - (جريدة الوفد ٨ يناير ٢٠٠٨) فقال:
إن حامد الأطمس يقتدى بأستاذه بيرم التونسي فى جميع قصائده القصصية. ولأن قصص الأديب الروسى أنطون تشيكوف قد خلبت لب ذلك الجيل وما تلاح من أجيال راهنة، وكان لقصته الشهيرة «عنبر ٦» سحر خاص وتأثير قوى على بعض كتابنا، إذ حاكها مصطفى محمود فى قصة بنفس العنوان مثلما حاكها يوسف إدريس فى أكثر من قصة من قصص الطب والمستشفيات، فلا بأس إذن من أن يحاكيها حامد الأطمس فى قصيدة قصصية بنفس العنوان «عنبر ٦» مدخلها يشى بمحتواها القصصى الغنى، وهو مدخل يرمى الأسلوب لكنه مختلف المذاق:

سبع سراير فى عنبر ستة محطوطين
راقده عليهم - طبيعى - سبعة عيانيين
فى السن فى الشكل فى الأمراض مختلفين
لكنهم فى الألم .. الكل متشاركين
لكل منهم حكاية .. بخلاف التانيين
تتقال تملى لكل جديد من السامعين
اللى يبالغ يبالغ .. الجميع راضيين
إن كانش يحكى لنا قوللى حايحكى ليين
يبقى المرضى والسكات ولا نبقى مش نافعين
واليوم علينا تفوت الساعة فيه بسنين .. إلخ.

مختاراته التى أقدمها هنا مأخوذة كلها من مجلة «الأدب» (التي كان يصدرها الأستاذ أمين الخولى) فى أعوام ١٩٦٠/١٩٦١/١٩٦٢، وقد أوردتها بترتيب نشرها. تتراوح ما بين الصورة الزجلية، والقصيدة القصصية (ألا تشبه، جواب مستعجل، إحدى أقاصيص تشكوف التى تمزج بين الأسى والفكاهة؟) ويتخللها فقد اجتماعى لسلوك الناس ونقائص المجتمع: الخيط الأبدى لكل زجال .. يا ماسك الأرغول، تحية لبيرم التونسي.. فى عيد الأدب، تحية لمجلة «الأدب» (كلمة «أمين» الأولى فيها بين حاصرتين تشير إلى أمين

أدب ووفد

الخولى، المحبة اللى جمعت بين أمين وأمين، إشارة إلى جماعة الأمناء التى كان الخولى رائدها فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة. أدعى للأدب تبقى، إشارة إلى مجلة، الأدب، التى أفسحت صفحاتها لأزجال الأطمس).

لحامد الأطمس أزجال أخرى أذكر أنى رأيت عددا منها فى مجلة، الحياة، وكانت مجلة أسبوعية - لم تعيش طويلاً - تصدر فى مطلع ستينيات القرن الماضى، ويرأس تحريرها يوسف السباعى، ويشرف على صفحاتها الأدبية عباس خضر. وأذكر من أزجاله فيها زجلا عن الفارق بين السينما المصرية والسينما الأمريكية مطلع (إن لم تخنى الذاكرة):

فلم الموسم شغل أمريكا بطله بطله بيضرب يد نضيف

بيعلمنا ازاي العركة وازاي يبقى الشخص خفيف

ويمضى قائلاً إنه تهريج - حقا - ولكنه تهريج بعلم واتقان على العكس من أفلامنا التى هى - فى الأغلب الأعم - تهريج ولا أكثر.

وله أيضاً - فى نفس المجلة - زجل ينتقد فيه عقدة الخواجة التى تجنح بالكثيرين إلى اصطناع كلمات أجنبية فى أحاديثهم - تظاهرا بالعلم والتميز - ومطلعه:

اللى ف باريز بيتكلم باريز يانى واللى فى ايطاليا كلا موكله طليانى

ومستحيل تلتقى فى انجلترا واحد بيخلط الإنجليزى بكلام تانى

ثم ينعى على قومنا أنهم أخذوا من لغات أجنبية (بونسوار - مسيو من الفرنسية، إلخ...) وتنكروا للغتهم القومية وهى قلب هويتهم (أكتب هذا من الذاكرة بعد أكثر من خمسة وأربعين عاما ومن ثم اعتذر إذا كنت قد حرقت - ويكاد يكون من المحقق أنى فعلت - بعض كلماته، فالذاكرة تخون).

هذه باقة زهر صغيرة أضعها لى قبر شاعر نابغ ظلم فى حياته، ولا ينبغى أنه يمتد الظلم إلى ذكره بعد مماته. وأقول لكل من بيدهم مفاتيح الحياة الثقافية فى بلادنا مقولة أبى العلاء:

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى .. إنى أخاف عليكم أن تلتقوا.

م.ش.ف.

أدب ونقد

شحيبر

المغرب بتسندن، والناس فى البيوت
خايفة لو حاتطلع م السقعة تموت
والراجل بينده، حى على الصلالة.
لكن مين يجيبه.. العزبه سكوت

• • •

النسمة يا طوبة، بتشيل السدود..!
فى هبوبها يا طوبه اقوى م البارود
الناس - استكنت - من نص النهار
إلا من، شحيبر.. قاعدع الحدود

• • •

وحدودك يا عزبه ع الترععة هناك
بتنادى الى ماشى ايه - لازمة - مساك
روح بييتك وولع، راكمية، نارقوام
اتدفى وولادك تتدفى معاك..

• • •

والريس، سلومة، بفلوكيته حزين..
م السقعة، مرسى، مستنظر ف مين،
ابن العمدة، طبعاً حايجه بالحمار
ليه بس الليلادى هها مغيبين؟

• • •

صار يدعى سلومه ما يغيب عليه
السقعة شديده حاتطلع عنيه.
وشويه وشحيبر جاله بانتظام
بييه رعشة قوية واتوسل إليه..

• • •

قال يعنى سلومه راح ياخبره معاه
وايه يكسب سلومه من كثرة دعاه؟
ابن العمدة - طبعاً - راح يديه فلوس
وشحيبر مفلس لا تملك يده..

أدب ونقد

• • •

لو لأن . اليه هوى . يا سلومه تلين
لشحيب وقراف م البيرد اللعين
لا فساد التوسل .. ولا فساد الرجاء
ما تعديه لا يصبح ضمن الميتين!

• • •

والحل .. أنك أنت يا شحيب برتبات
ع الترعة . وتأخذها وتموت من سكات
الريس سلومه مش وأخذك خلاص
والترعة فى عومها محتاجه لساعات

• • •

مرت ساعة واكثر وابن العمدة عاد
شايل فوق حماره . حاجه - للولاد
اترجى شحيب رف . البسيه . حيتين
ودا كله معاهم . ما اثر وفاد ..

• • •

ابن العمده عدى وحماره كمان
وابتدت . الفلوكه . تمشى باتزان
وشحيب بر بيسرخ .. عدوى يا ناس
وصراخه كأنه ما دخلش الودان

• • •

صار قساعند ينوح وازداد فى النواخ
كان عاوز يروح ولا طالش الروح
وابتدا . المؤذن . ينده من جديد ..
- للعشا - بأعلى صوته . حى على الفلاح .

• • •

الدنيا بسرعة جات . شاتيه . قوام
بعديه بتسويه انكشف الظلام
البدر الى غاب فى طى السحاب
فى سماه بان منور فى عز التمام ..

• • •

أدب ونقد

وف وسطك يا ترعة جرى حادث عجيب
خلالك باشحبيب ر م المنظر تشيب!
واللى تم كله.. أسببابه، الحمار..
خلى الهم حالا فى صاحبه يصيب

- بيحملق - بعينه شاف حبة خضار
الموج كان، لامهم، وجايبهم كثار
بيهميل يجيبهم، علشان النصيب
راح، قالب، القلوكة ح الجنب اليسار

راح ابنك يا عمدة فى الترعة ما بان
راح ابنك يا عمده وحماره كمان..
وسلومه بشطاته نجا منها وعام
وكان الحكاية شىء منها ما كان!.

مين شاف الحكاية يا شحبيب سواك؟
ما شاف الحكاية غير - ريك - ممالك
المقصود سلومه أهو عادلك قوام
بفلوكته ورسى يا شحبيب حذالك..

قال لك : يا شحبيب أنا برضك أخوك
واللى شففته أوعى يعلم بييه، أبوك،
وتعالى معايا.. حانروح سوا..
راح أعشيك وأخلى - لولاد - يكرموك

اترجى فى شحبيب يا سلومه كتير..
خده بيتك بسرعة وافرش له، الحصير،
وابن العمده، سره، وحماره العزيز
سرك فى شحبيب .. اعتبره فبير

مجلة الأدب - مارس ١٩٦٠

أدب ونقد

يا ليل يا عين

قال، الضميتي، موال أجمل ما فيه اتقال

كلمة .. يا ليل يا عين ..

كلمة لها معاني وحاعايتها من تاني

واقول : يا ليل يا عين

| | |
|-------------------|-------------------|
| قالها على حاله | عاشق. ضناه جاله |
| كان قلبه على كفه | مر - الهوى - شاله |
| جـرى ورا قلبه | لكنه مـا طاله .. |
| رجع وفـساته هناك | حاله خـا يبقى له |
| والشمس طالعه يقول | على وتر مجـهول |

يا ليل .. يا عين

| | |
|--------------------|--------------------|
| ويقولها فى الغيطان | فلاح. هناك سهـران |
| يقول يا ليل والصوت | زيه تمام، عـرقـان، |
| يشقى فى ليل ونهار | شقا يهد الجـان |
| وراضى باللقـمـه | ورقـدة الخـلان |
| سرح الهوى وياه | ويدال مـا قال الآه |

غنى يا ليل يا عين

والناس تنام الليل وده بهـمه وحـيل

ما يعرف النوم فىين

| | |
|-------------------------|-----------------------|
| ويقولها - خالى البال - | ساعات عـراض وطوال |
| قالها بنغم منـحـزن | زى اللى بخـبـتـه مـال |
| ولو خـا تـسـألنى | بينقولها ليه أـمال؟ |
| اقول دا شىء فى النفس | والنفس لها أحـسـوال |
| - يجسوز له - قنى الماضى | طيفنا لجلته بينادى |

غنى يا ليل يا عين

أدب وثقافة

أغنية دمشق

فى مثل هذا الشهر من العام الماضى زار الشاعر حامد الأطمى مدينة دمشق..

وقيتها كتب هذه الآيات:

• • •

هلا بالورد . يا خـــــــــــــولى - هلابه -
دا ورد الشام زودنى صــــــــــــبــــــــــــابــــــــــــه

• • •

عشقت دماشق، من قبل زیارتها
وراسم - ع السمع - عندي صورتها
ولما القسمة سمحت لي وجيبتها
لقيت في جمالها أكثر من الكتابه

• • •

رَأَيْتَ الْحَمْدَ سَنَ زَائِدٍ عَنِ حُسْنِهِ دَوْدَهُ
يَأْخُذُ لِلْإِلَهِ عِظَمَ مَوْجِبِهِ دَوْدَهُ
بَلْ قَسَّاسِيُونَ، حَاضِنُهُ بَيْنَ زَنُودِهِ
مَنْزُودَ أَرْضِهِ بِالْخَضْرَاءِ مَهَابِهِ

• • •

رَكَبْتَ الرِّيحَ عَلَى دَارِ الْأَحْزَابِ
وَجَاءَ بِي الشُّوقُ عَلَى جَنَاحِ الْحَبِيبِ
يَرْجِعُ الْفِكْرُ لَكَ - يَا بَرْدِي - حَبِيبِ
وَيَرْجِعُ تَمَانِي - لِلنَّيْلِ - وَالصَّبَابِ

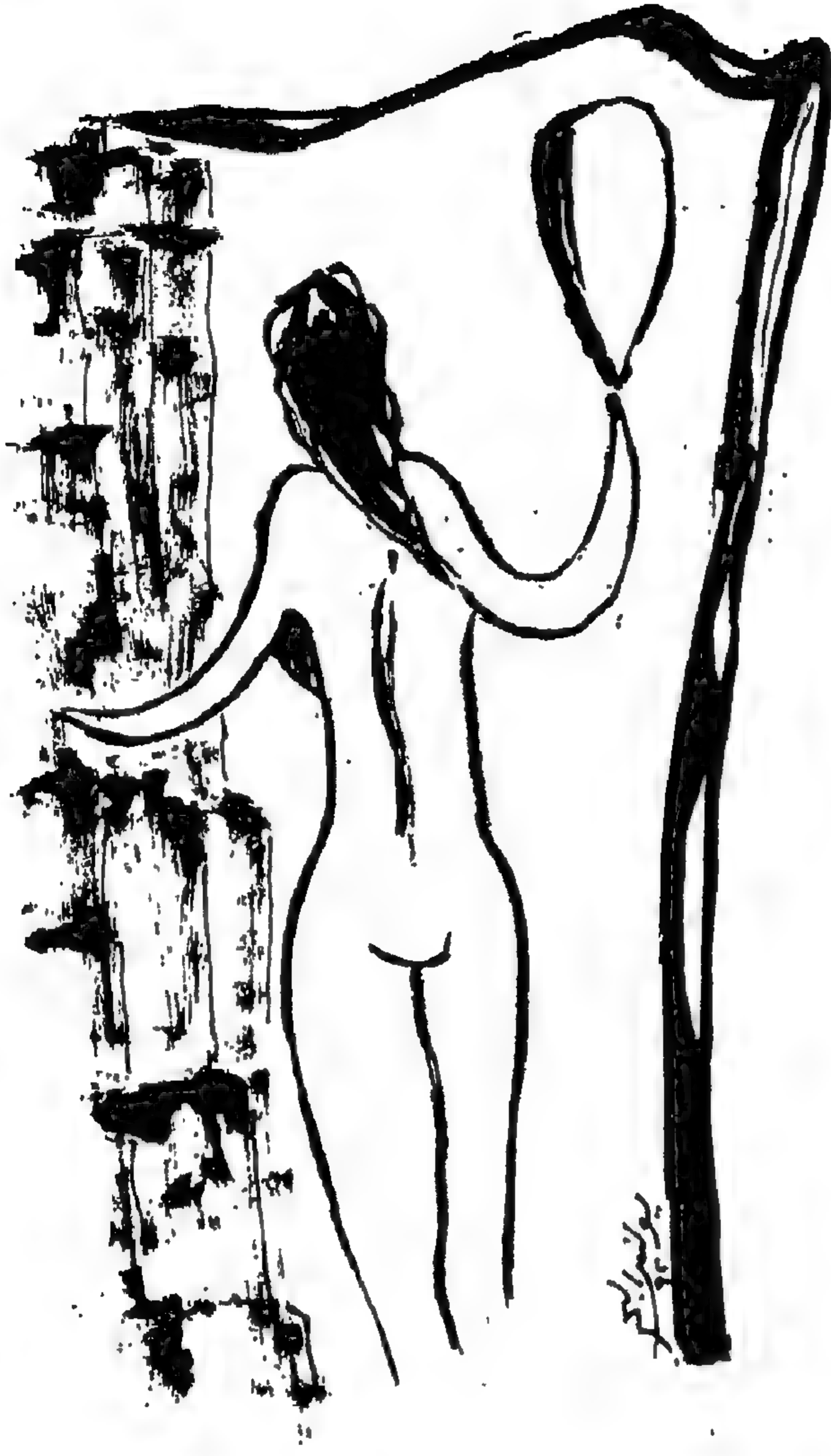
• • •

هــلا باليُورْد رِيان الشـ____فـ____ايف
صـ____حـايف عطر من أجـ____هـل صـ____حـايف
فـي وقت العـ____صـ____ر يرقص لى شـ____ايف
وغمـ____صـ____ن الخـ____وخـ____نه متـ____بـاسـ____ك له الريابـ____هـ

يا دار العنـز، دام عـزك علينا
تـكـحل رؤيتك - دايـمـنا - عـنـينا
هـلا بـالـوـرود يا - خـمـسـولي - الجـنـينه
و غـنـي لـي - المـيـجـانا والعـتـابـا -

محلة الأدب - مايو ١٩٦٠

أدب وفن



فى عيد الأدب

بسم الأدب والأدب غالى عليك يا «أمين»
بسم المخيلة التى جمعت بين أمين وأمين
أهدى التهنأتى وادعى للأدب تبقى
شمعة تنور طريقنا للحقيقة. أمين
مجلة الأدب - مايو ١٩٦٠

أدب وفن

يا ماسك الارغول

يا ماسك الارغول ناحت مــــــــــــــــواويلك
راح الى كان بيــــــــقول ومــــــــين يغنيك

يا ماسك الارغول فكر يغنيها ..
قسام التقى الأحزان فى الناس بتقتلها

شاف الغنا عيبه
فى الذل والخــــــــيبه

ندري بـــــــــــــــــــــــــ الروح علشان صافنايلها
وخلــــــــى من أبوح آيات نرتلها

بيسرم، ومين غيره
اللى لعب دوره؟

نبه - عيون وعقول - يشهد بها جيلك

يا ماسك الارغول قال ع الفساد .. دا فساد
نفساه وطرده، فــــــــؤاد لما انكشفت جنسى

ونادى من منفــــــــــــــــاد
بلده اللى مش طايلاه

خمسة وعشرين عام دار فى البلاد ســــــــواح
يشــــــــرب من الآلام اكستسر من الأفراح

صور حيااته بيوت
م المستحيل حاتموت

ومستحيل حايـزول قــــــــولك وترتيلك

يا ماسك الارغول

أدب ونقد



شــال، القلم، وبراء
خسش، الألم، جــواه
وخط بيــنه
على كــر سنه

عــاش للألم والآه
والنناس تقــول: الله

نسى حــائه.. وداب
ففيه العــمل .. مما غاب
في الناس ومــشاعرها
عن - مــصر - شاعرها

أبو الملاحــم. مــات
يا حــسرة الأبيــات

العــمر نو بيــطول
من عــمــري ادراك

يا مــاسك الارــغــول

أدب ونقد

مجلة الأدب - مارس ١٩٦١

جواب المستحيل

قـــدـــام - صندوق البـــوســـتة - غـــلام
عـــنـــده من السن ٦٢٠ عـــســـســـام...
طالع من جـــيـــبـــه - جـــواب - ورمـــاه
من بـــعـــد مـــا بـــاســـه . ورا وقـــدـــام

ورجع - من حيث أتى المذکور -
يس - تنظر في الرد المنظر ..
ومشي .. ومسطرته تصور صوت
ناتج عن لمس - حديد السور -

وترکته یتووه عن عینی واسیر
هو ف تفکیـر .. وانا ف تفکیـر ..
واحد جـه حظ جواب و مـشی،
شیء عادی .. بیـحصل منه کـتیر.

لكن الى بيـــــر مـــــى جـــــواب . عـــــادته
بيكون علشان قـــــضـــــيان حـــــاجـــــته
لجل ســـــلام . على اخ عـــــزيز .
أوشـــــوق وحنين لجل حـــــبيـــــبه

وده لسه صغیرع الاحباب
عاشقان یرمیلهم بایده جواب
یبقی. الموضوع فیہ سرکبیر
والسروراه - حاتم - اسباب

فى ، اليوسفة . يلاقوا جواب مقبول
مكتوب برصاص - وكتابتها ققول:
حضرت ، بالتيه المقطوعة:
والدى . الأسف . اذ سيد زغلول .

أدب وفد

أما العنوان . من غير عنوان!
طبيب .. وأبوه - ده - ف أي مكان؟
نسى يكتب إليه عنوان والده
أمال حانقول إيه .. غير نسيان؟

تحتار يا , معاون, تعمل إيه
في جواب عنوانه يدل عليه ..
أده - لوكيل البوسنة - يشوف
له حل .. ويفتتحه هو باديه
ويبص وكيل البوسنة. يشوف
أعجب مكتوب . وأغرب مظروفا
الإملاء غلط . أما الأسلوب
من نوع - بيتمر عليه - .. معروف

وقرأ كلمة , الله أكبر,
من قبل خلافتها ما يتسطر ..
ثاني سطر .. إلى والدي الفضاضل
أهديك - سلاما - متعطر ..

من بعد سؤالا عن الأحوال
نتمنى تكون مرقاح البال ..
أما من ناحيتنا جهميعا
فلأملنا نراك .. وده أحلى منال

- وأحيطك علم - أمى بقى الهـ
فى . المستشفى . جمعه بحالها ..
وأنا وأختى لوحدين فى دارنا
والدار .. مافيه أش حاجة ناكلها

عمى فى أسوان, زى ما تعرف
والخال من شهر ما بيشر ..

أدب وفد

ورجسنا حيين يوصل هذا
تخسر بطرفنا - لتتصرف -

ولأول مرة . رأي ، السشاعى ،
الريس ، يبكى - يدون داعى ..
ويقول له : قوام روح جيب قهوة
تساعدننى شوية على صداعى !

ويحط ف قلب الدرج - نسا -
الراسل له - ما يعوزش كده
أحسوال و- ظروف - لها أمر عجيب
والحيل يكون ايه بس فى ده ١٩

وتمر لىالى كستيسة العبد ..
والراسل ، يستنظر فى الرد
ويمر ، البوسطجى . قدامه
من غير ما يجيب له جواب من حد

مجلة الأدب - مايو ١٩٦١

أدب ونقد

٣ قصص الأولاد

الواد لسمر

راجل له هيبه الرجالة
مستنى تمر القيالة.

تحت الجميزة . قعد راعى.
بيص لغمه بعين واعى

•••••

الشمس مخلياه أسمر..
لها طعم .. وأحلى من السكر

فريحة ولا.. حلو حليوة
بيغنى ف حنة غنيوة

•••••

التوت أسمر وبات زعلان.
والفجر يا توت لازم حايبان.

الليل فات يوم ، على شجر التوت
معلش يا توت. الليل حايضوت

•••••

وأزاي . العسكر ضربت أبوه..
علشان غلبان جوله وسرقوه!

واتفكر أيام . العبدوان،
وف يومها خدت أربع خرفان

•••••

م دفع .. كام صاغ لاربع تنفار
غير حنة شومة . خمس تشبار!

مع أن أبوه لو كان وياه
لكن يا خسارة ما كانش معاه

•••••

على حس . يمامة، نوى يصيدها
رجعها .. عشان شاف أولادها!!

ويعود لسمر من دى الرحلة
من بعد مسانئن - بالنبله

أدب ونقد

تاجر العصى

راجل تاجر عصيان
ويتاجر فى الخرزان

كان فيه ف بلدنا زمان
بيتاجر فى النبابت.

•••••

ويقسم بينهم خناقات
منفمته على اذيات

يخلق للناس خلاقات
علشان ما يبيع للناس

•••••

وقع بينهم لتنين
اشتروا منه عصايتين

خش فى يوم بين اخيين
طيسيمى الاثنين راحوا

•••••

صالح اخين .هايجين.
العركة ف صالح مين.

جه واحد م العاقلين
واتصافوا بعد ما عرفوا

•••••

ماشى وقصده استنفاع
وعليه الخرزان ضماع

وف يوم فوات البياع
مسكوه لتنين ضريره

•••••

يفرق بين الاحباب
واتفتحت له الأبواب

من يومها البياع تاب
وعمل خرزاة كراسى.

•••••

أدب ونقد

السبع

حـارتنا ف وسطها الأولاد
وشمس العصر أنوارها
بتلعب في صـفها ووداد
جميلة وهادية - كالمعتاد-

•••••

وراح الطفل بالطباشير
رسم نخلة . ف ربح ترعة
يصور ع الحيطان تصاوير
وتحت النخلة . سبع كبير...

•••••

في ايد السبع . سيف بتار
وكمل منظره بغـيطان
يـصل له ثلاث أمـتار
وشـجرة مطـاعة . نوار.

•••••

وراح عن - بعد - شاف رسمه
وحاجة بسـيطة .. أو تكمل
لقاه مش ناقص غير اسمه
تزيده حلاوة في كـسمه

•••••

وفـعلا .. راح عامـلها قـوام
بقى السبع ف شـماله السـيف
عطت الصـورة فـكرة تمام
وأما يمينه . ضاربه سلام

•••••

وحـيث أنه صـبـح راضى
وبين السـبع والنخلة
بحـث له عن مكان فـاضى
بخط . الرقـعة . راح ماضى!

أدب ونقد

مجلة الأدب - نوفمبر ١٩٦١

عيش وملح

.. ودقت المزيكة دور - كسادنى الهوى -

وقام جـدع . طوح - بلاسته - فى الهوا.

وهات يا رقص .. وبعدها غنى باليل:

يا ليل .. حبيبى جرحنى ومخبى الدوا.

ويكمل الموال. ف رقصة وانسجام

ما بين. اعد. وكمان. وتانى . ويا سلام

ويقوم جـدع غيره - بربع جنيه - ورق

شافه ، شاويش الفرقة، رح قايل: سلام!

ضرب السلام .. وصاحب النقطة، ابتدى

يهدى ، التماسى، للعريس. ولده وده ..

وهديت الأصوات . ف وقت ، المطرية،

ما دنددت للفرقة دور . هادى الهدى ..

، هادى الهدى. اهدى الى قلبه من حجر،

الى شغلنا . وبعد ما شغلنا هجر ..

ويتوه بقىة ، الدور ف معازيم العريس

وف النهاية ، بسقفه جامدة، تتفجر ..

اما العريس .. الله يعينه ع الى فيه

عمال يقابل الى من - بره - يجيبه

ويدور يخدم ع الى جـوه .. وهكذا

الليلة عدى نصهبها . ما حس بيه

الليلة آخر ليلة يا عازب .. وداع

حاتخش دنيا كلها حب ومتاع

يا مسعدك . لقيت

أدب ورف

شـريكة فى الحـياة

ع الحلوة والمرة سوا .. مافيش نزاع

مين كان يصدق يا على، تصبح عريس

واللى أنت كانت - جمعتك - يوم الخميس

بتروح .. وترجع تستلف م السلافيين!

مافت حد - بدون سلف - زملا ورئيس

ايه صبحك يا عريس كده. لازم هناك

أسباب وجيهة سهلت أمرك معاك

قال الجدع ، حسونة، بياع الخضار:

على لطيبته طال ، حما، .. عقبال حماك

يوم ما طلب ايد بنتها قالت له: شوف

بقى الحكاية . أصبحت مافيهاش كسوف

الى يا ابنى توفـره . هاته هنا ..

وانا حادبق لك جهاز ف اقرب ظروف

على. مسك ايده شوية ع الفلوس

ويطل الدخان. ووفر ف الغموس

راحت حماته اشترت. شهر، الدولاب،

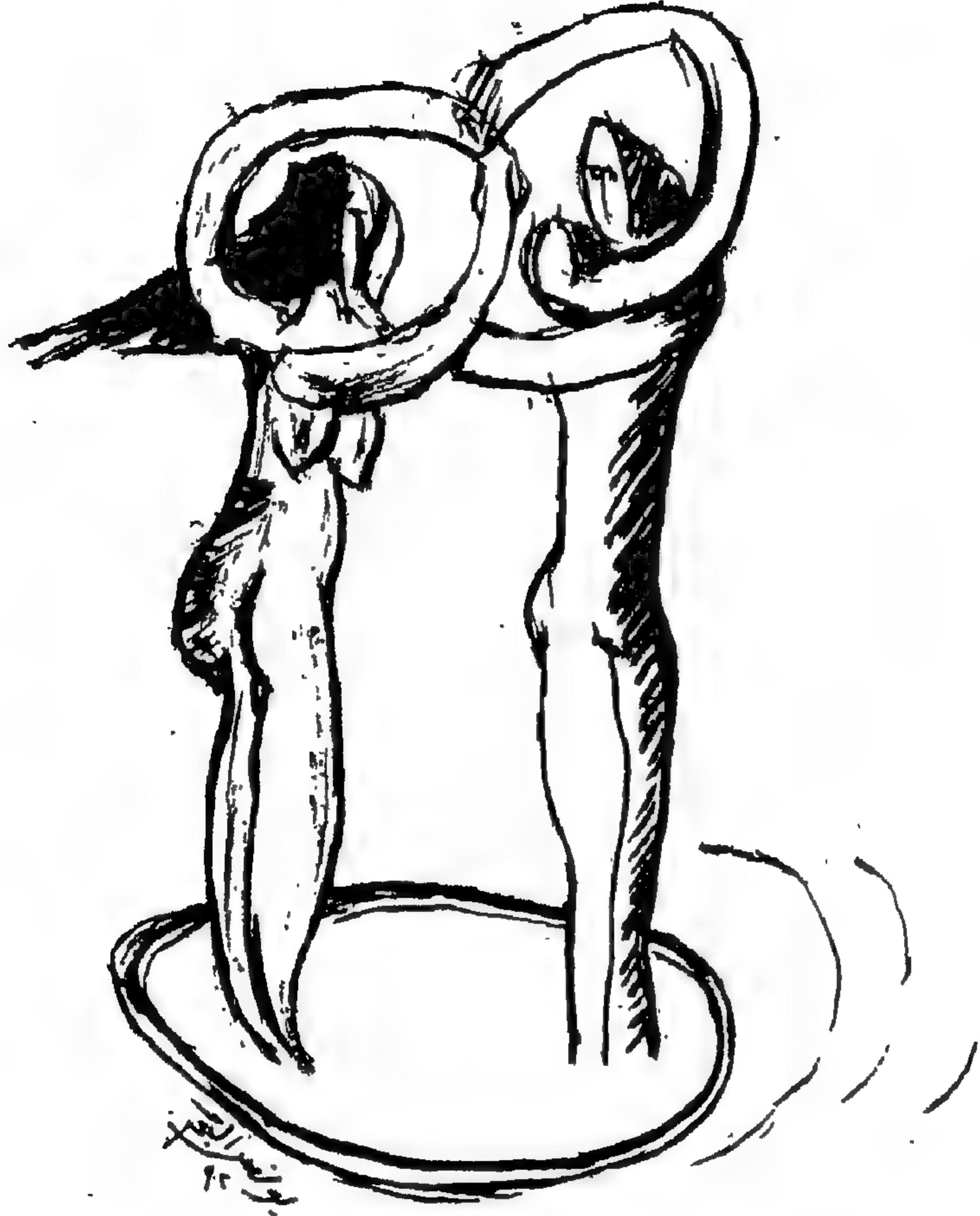
وشهر تانى .. اشترت ، أودة الجلوس،

وأما الجهاز أصبح تمام .. اتدبروا

ف كل شىء لازم. لىوم مستنظره

والليلة ادحنا ف ، حنته، مبروك عليه

لتنين . ما حدش فى أخوه نستسخره ..



قال الجذع : يا اخواننا يا للى مشرفين
- الفاتحة على ابن الحرام - قالوا آمين
وبين عتاب القلب لبيض كله زال ..
والكل قالوا لهنابو .. احنا غلطانين

لكن ، على ، صاخبك .. برغم اللى جرى
نسيت خلاص يعنى

ليالى المندرة ..! **أدب وفقد**

دانت يا هابو اكلت وياه ، عنيش وملح ،
وعيب عليك ، تعمل عمايل ، مصفرة ..
دا عيش وملح صحيح ، وسالت دمتين .
من ، هابو ، .. خلو ، على ، ببوسة مرتين
وعدت الليلة : فى غاية الانستجيام .
اجمل منا فيها .. رقص هابو - بدكتين - !

مجلة الادب - يناير ١٩٦٢

عيد

واحد. خمسة. تسعة. اتناشر.
ما تدققش على الأرقام..
هيصه ما بين - الكاس والآخر
مش راح تعرف شارب كام

●●●

الى بيسكر ما يدققش
والى يدقق يبقى بخيل
والى ف عيده ما بيشريش
يبقى العيد على قلبه ثقيل

●●●

وعشان ذلك طب سعيده،
حاتقول ايه الناس اسرار
حد يخش البارف العيد
والا يشوف العيد فى البار؟

●●●

وانا لولا خوفى على الإنسان،
كنت اخلى سعيده فى خناق
وامشيه م البار عسيان
واقفل جسوه البيت بطلاق

●●●

لكن .. الحال ما وصلش لسوء
اكتبر من دوخان.. وضداع
واللى بيسكر لما يتفوق..
يعرف ان الخمير خداع

●●●

أدب ونقد
مشى سعيد على

قصر النيل
فاتح صدره برغم الجو..
كان من ساعه لطيف وجميل
صبحت حالته - عدوك - سو..

●●●

راح البيت للمنتظرين
ام.. وزوجة حبيبته اليه
حب، يعيد، على الحاضرين
لكن أمره اشتد عليه

●●●

خش بسرعة لاوضه النوم
بين نظرات الاسستفراب
تنام بالبدلة وعدي اليوم
من غير حد ما يفتح باب..؟

●●●

والصبحية تقوم، عصفورة،
تغسل طيره .. وتلبس طير
يوسه لما من القموره
فيها العيد . والناس . والخير

●●●

يصحى سعيد على قول عصفورته
رايحة اتمرجح مع محروسه،
وان كان بابا يفوق من نومته
ابقى قولي له يجيبلى عروسه!

مجلة الأدب - مارس ١٩٦٢



إنسانية

الليلة. الفـرن. يا خـال زحـمـه
بصـوانى العـيـد - ذات اللـحـمـه -
واحـتـار. حـسـان. راح يـعـمـل إيه
فى بطون ما بتـعـرفش الرحـمـة..!

•••

كـان المـفـروض ياخـد راحـه
الناس ما هـى كلـها مـرتاحـه
الليلة العـيـد .. ع الدنيا سـعـيـد
إلا أنت يا حـسـان.. بصـر راحـة

•••

يـرتـاح إزاي؟ والناس ديـه
واقـفين له عـشـان التـسـوية
وده مـتـعـشم .. وده مـتـعـشم
والصـبـر زعـيم الأدويـة.!

•••

ووقف حـسـان على بيت ناره
مـتـمـسـك. على أحكام كـاره
ولغـاية السـاعـة تلاته قـبـض
مـصـروفـه وروح على داره

•••

ومشى حـسـان بعـد ما عـيـد
ع الحـمـلى وعـيـاد والسـيـد
أفكاره بتـضـرب وتلاقى
ودمـاغـه بيـحـسب ويـقـيـد

•••

له حق صـحـيح.. إيه راح يـعـمـل؟
فى العـيـد ومطالـبـه اللى تـبـرجل
أخـبرـتـها خـرج من أفكاره
على أن الراجـل .. يـسـتـحـمـل

أدب ونقد

• • •

والعبيد إن كان بيدهنى ناسات
ويدوخ غبيسرها الست دوشات
مما قد درش يجيب الذنب عليه ..
أن جبهه فى ربيع، أو جفاف حسومات!

• • •

ويسوقه السبيير لطريق الدار
ودماغه تقولش مولى نار
شاييف بعينه... أنوار حواليه
إيه بس حبايع مل بالأنوار!

• • •

وأظن شعور إنسان فى
طالع من عند النار همدان
له حق إن كانش، يهزه النور
مش برضه تمام وإلا أنا غلطان!

• • •

وف بوظه، فى باب الشـ...رية
حود، حسان، وخد له شويه
القرعة، تجيله يطوحها...
مع بعض، الفـ...شيه المشوية.

• • •

ويغنى فى جـ...م النوبة ..
ع الغـ...رية . وع الشـ...وق . والتـ...وبه
وكلام الناس، وجـ...الأحبـ...اب...
وظروف مش عـ...اوزه تروق نوبه!
ويطل، العبيد، على ناس قـ...عدين
البـ...ال سرحان والبطن عـ...جين!
مجموعة ناس.. يا خسارة يا ناس
مش وقت كلام .. حـ...اتكلم مين!

• • •

ودفع حـ...سان .. حق، الدنان.

أدب ونقد

ساعة ما ناداهم الفجر أدان
ومشى - م العتبية ومنها إلى
سته وعشرين يوليه.. وسليمان

• • •

شارع سليمان بالناس مليونان..
النوم مالهوش ع العيين سلطان
الفجر ولسه الناس ماشيين ١٩
والواحد يظهر مش إنسان...

• • •

مطرح ما يسير يعترف حویر
وروايح منها العقل يطير...
وتزوج العيين ف حاجات . وحاجات
لكن .. راح تعممل إيه يا فقير ١٩

• • •

ويفوت ع البار.. يلتقى أحوال
الكاس عمال بيقة قول موال..
والصباح يبان . على ناس هاييمين
وخواجة عنجوز، مسكين الحال..

• • •

واقف بكممانجيه .. يبيع الحان
تسبمع بالصناع ، فاجنر وشوبان،
ع الشفقه رسم بسمة عريضة
بتدارى - حاجات - جوه الفنان

• • •

ووقف حسان يسمع ببلاش
انغام طول عمره ما يسمعههاش..
بقى ده ، حجات، .. لا مش بيقة قول
بس الأيام.. مياها ما خلاش..

• • •

ومشى حسان .. زى السكران
من كتير ما شاف أشكال واللوان

أدب ونقد

لأ والله يا عبيد برضه أنت سمعيد
بس أنت تعوز أبو جيب مليان..

•••

ويمر نسيم الصبح عليل
يسرح وياه مع ماضي جميل
أيام الريف.. وجمال الريف..
وحاجات.. وحاجات موالها طويل

•••

كنان زى اليوم ويا الأحباب
بيقضى العيد مع شلة شباب
الأكل يدور، والشاي ع النار
واسمع، حواديت، عنتر ودياب

•••

ويجيب، الناي، الواد حسنين
ويقسم دور، يا حليوة يا زين،
بين، المواويل الخضر، يا ليل
بتروح ما بنعرف، بتروح فنين

•••

كانت أيام يا أبو الحساسين
ما تروق.. مالك ماشى حزين
إن كان ع الغربة كتييرم الناس
فى الغربة يا ريس منسجهمين..!

•••

وفى أودته ينام وحيدانى يا خيال
لا حريم وياه ولا عنده عسيم
عازب... ويتيم... وغريب الدار،
واهى سايره ويس وكلتسه عيال!

•••

وتشوفه، القطعة، تشب عيسه
وتروح تلحس بلسانها إيديه
حاول أنه ينام ما عسرفش ينام

أدب ونقد

طيب .. حيا يضيق وقتته بايه؟

•••

لاعيب فى القطة وقت طويل
راح يعمل إيه مش لاقى زميل
اتضايق .. قسام ففتح الشباك
والباب .. ونهض غسل المنديل

•••

ويشم روايح لحسمه تجييه ..
من عند جيران متحاطين بييه
اشتتت نفضسه وبص لقى
القطة عينها بتخرم فيه
منها هو لو وياه .. كان إيه خلاه
يسستنى النفس مسام هفاه؟
والقطة كمان مش راضية تفوت
الأوضة، وتوصل عند سواه

•••

طب طب على ضر القطة وقال:
الليلة .. لابد بأيها حال
راح أجيب لك لحمه يا بيسه. خلاص
إيه يعنى؟ كل الأمم ريسال

•••

وتهل عليه ريحة المسلوب
خلت حسسان يجبرى على السلوب
وفى آخر اليوم بعد ما شطب
اتعشوا اتنين .. قطة. ومخلوق.

مجلة الادب - مايو ١٩٦٢

أدب ونقد

قراءات في الرواية الجديدة



- | | |
|---------------------|--------------------|
| ■ يوسف الشارونى | ■ محمد إبراهيم طه |
| ■ غيضان السيد | ■ د. صادق الطائى |
| ■ إبراهيم محمد حمزة | ■ د. أمانى فؤاد |
| ■ نضال حمارة | ■ د. ماجدة إبراهيم |

يوسف أبورية بين الأدبى والأيدولوجى

وش الفجر «نموذجا»

محمد إبراهيم طه

فى مرحلة لم يكن أمام الأديب مفر من الانخراط فيها، فالصراع الشيوعى الرأسمالى لم يكن قد حسم بعد والمشروع القومى ليس بعيد المنال، والثورة التى اختبرت رسميا فى ٦٧ تضمد جراحها، وتيار أصولى يعاود البزوغ، كانت المرحلة محتدمة، ولم يكن أمام الكاتب مفر من الانحياز، حتى وإن أدرك أنه كروائى أكثر حرية من أن يسعه قالب، أو تستحوذ عليه أيديولوجيا، وأنه يجب أن يكون عزوفا عن إطلاق الأحكام أو تقييم الأفكار والظواهر، إنما يعرض لها ثم يتوارى هناك فى الخلفية حيث لا يراه أحد، محتفظا بهذه المسافة بين الفن الأيدولوجيا.

تنقسم مجموعة «وش الفجر» للكاتب الكبير الراحل يوسف أبورية إلى قسمين كبيرين، الأول: «ضحكة الملائكة»، ويضم ١٢ قصة قصيرة، والثانى: «كلية سوداء فى المقهى»، ويضم ٨ قصص تدور قصص هذه المجموعة على خلفية طبيعية للريف المصرى، بترعه وغيطانه ومقابره وبيوته الواطنة، وتتغلغل بين شخوصه الفقيرة لترصد علاقات أسرية وعائلية واجتماعية بين السلايف والضراير والإخوة لأب، وتصور

دخل يوسف
أبورية إلى
الأدب من
باب
السياسة،
شأن معظم
جيل
الستينيات
وبعض جيل
السبعينيات،
أدب نقد

المقاهى الريفية بطاولاتها الصغيرة على الأرصفة، وجمر الشيثة، ودفعات الدخان المتتابعة من أفواه وأنوف شخوص فقيرة ويائسة بملابس يثقبها الجمر المتطاير، يعقبها سعال وخروج بلغم وبصاق. هذه الخلفية الإنسانية الخصبة هي التي تمنح المشهد القصصى واقعية ينبض بالحياة، وتنجو بنصوص المجموعة من الوقوع فى فخ الأيديولوجيا.

وبالرغم من هذه الخلفية الإنسانية، تطل اتجاهات يوسف أبورية الفكرية والأيديولوجية من بين السطور، لتضيق هذه المسافة غالبا، إلا فى لحظات نادرة، كان يتحرر فيها من أسر السياسة أو الأيديولوجيا؛ ويسلم نفسه للحظات من الفن القصصى الإنسانى الخالص، الذى يرقى بها فى ظنى إلى مصاف القصص العالمية، لكونها لحظات إنسانية بوجه عام، صالحة لكل زمان ومكان.

تتضح الأيديولوجيا فى قصص مثل : (التحاريق، والرشح والأسود والولد الكفيف يرى فى الحلم ويوم للدود، وأول النهار، واللعب خارج الدائرة، وكلبة سوداء فى المقهى، والرجل ذو البطن المفتوحة والآخرى). أما فى اختيار زوايا الرؤية أو اللحظة القصصية أو اللغة أو طريقة السرد المباشرة، أو التدخل فى إنهاء القصص حسب قوانين الأيديولوجيا وليس بحسب مجريات الأحداث نفسها، أو إنتهاء بالرسالة التى تبثها القصة، ففيما يظل لسنوات طويلة معمل الجبن لصاحبه محمد أبو ثابت مصدرا للأذى والرشح على البيوت المجاورة، دون أن تجدى فى إيقافه مناشدات أبو أمين الجار، ولا مناشدات مستخدمى الطريق من المارة، يأتى الحل بغتة فى نهاية قصة «الرشح»، بتحريك حمودة ابن أحمد أبو أمين صاحب البيت المضار، ومن خلفه الجموع الكثيرة، ليلقى بصاحب المعمل فى الوحل، ليكون الرهان على الحل الجماهيرى فقط، وقدرة الجموع فيما لو تحركت على الثورة على الظلم.

كما يبدو الصراع الطبقي واضحا فى قصة «كلبة سوداء فى المقهى»، ولو بشكل رمزى، بظهور كلبة سوداء من سلالة أجنبية مع صاحبها على المقهى وسط دهشة الفلاحين البسطاء، لا تأكل سوى البيض واللانшон والبسظرمة. كلبة تفهم كل ما يريده مناصبها، ثم يمر كلب ضال بارز الضلوع، متوجس من أن يركله أحد بقدمه، أو يرميه آخر بحجر، يشم الأرض من حول عربة السندوتشات بحثا عن لقمة، ويدور صراع بين الكلبة زيزى والكلب الضال بإشارة من صاحب الكلبة، فتوشك زيزى أن تهزم الكلب المتضور جوعا والذى لم يكن مستعدا للمعركة، لكنه ينجح فى النهاية فى دفعها ومنتف فروتها حتى تصرخ، وسط تشجيع الفلاحين البسطاء

أدب ونقد

على المقهى، إلا أن صاحب الكلبة ينهى الصراع بطريقته، حين يميل على الأرض ويرمى الكلب بحجر ثقيل فيعوى بعيدا وتعود الكلبة إلى صاحبها.

ويرفض أهل القرية خفة اليد والنصب كوسيلة للتسول في قصة اللعب خارج الدائرة، عندما يمر بالبلدة كل يوم أحد الذين يستعرضون مهارتهم في القفز من حلقة النار أو التخلص من الحبال الغليظة التي تكبلهم على دقات دف تجمع فيه زوجاتهم النقود من المتفرجين، وتنتهي القصة باتفاق الفلاحين على توثيق الرجل بالحبال بطريقة غير التي يريدونها، فلا يتمكن من فك نفسه، ليظل يصرخ ويعوى.

وفي قصة الرجل ذو البطن المفتوحة، يجد النسوة في القرية رجلا غريبا، بطنه مفتوحة، وتتدلى أمعاؤه إلى الخارج، فيعطفن عليه ويتكلمن معه، إلا أنه سرعان ما يكشفن أنه جاسوس وأن أمعاءه بلاستيكية، وأنه يريد أن يجمع معلومات عن أبنائهن في الجبهة.

وفي قصة شجر صغير أخضر، يفشل الجد في تسلم أرضه التي آلت إليه بحكم المحكمة، برغم وقوف الشرطة معه، من المزارعين الذين يقومون بقذف الجد وأولاده والضابط والجنود من فوق الأسطح بالحجارة حين امتدت أيديهم لتقطع الأشجار الصغيرة، ورغم اعتقال الرجال في البوكس، إلا أن كبير العزبة يخرج مادا عصاه في الهواء ومعه النساء قائلاً: على، جئتي، ثم يبدأون في رمي الحجارة خارج الأرض ورفع الشجرات الصغيرة الميتة. إن رسالة القصة واضحة، الأرض لمن يزرعها وليست لمن يملكها.

وفي قصة الآخرين، يحتل جنود ساحة السوق الذي يلعب في الصبية، ويمنعونهم من اللعب، فيظلون يفكرون في طرق صبيانية للتخلص من هؤلاء المسلحين، وحين تفشل اقتراحاتهم، يدخلون الجامع ويتوضأون ثم يبدأون في الدعاء عليهم.

إن القصص التي تنتمي إلى السياسة بوجه عام وإلى عقيدة سياسية بعينها كثيرة في هذه المجموعة، لكن يوسف أبو رية كان حريصا في البعد عن المباشرة، وحريصا ألا يقع في فخ الدعاية، أو أن يصير بوقا، إيماننا منه بأن الأيديولوجيا إلى زوال بينما الفن إلى بقاء.

ولذلك جاءت قصص: (ضحكة الملائكة، والغائب، والرجل الأخير، ووش الفجر) على وجه التحديد، خالصة من أي فكر أيديولوجي، مخلصا للإنساني بوجه عام، أقرب ما

تكون إلى كتلة من الفن الخالص الذي يرقى بهذه القصص إلى مصاف القصص العالمية، ففي قصة ضحكة الملائكة، مشهد إنساني

أدب وفن

بالغ العذوبة والرقّة لرجال يخرجون من الجامع باتجاه الطريق الأسفلتي، حاملين فيما يبدو جثة طفل ملفوفة في بشكير، ويتطلعون إلى البعيد في انتظار شخص ما لكنه لم يجئ، وحين ينحرفون إلى طريق ترابي مجاور لترعة، تشرئب أعناقهم ويحدقون باتجاه الشمس الغاربة، لكن أحد لا يجئ، وحين تلوح من بعيد شواهد القبور نجد في انتظارهم شيخ ومساعد، يأخذون الطفل ويدخلونه إلى فوهة القبر، وقبل أن يغلّقوا عليه الباب، يلوح في حمرة قرص الشمس خيال بعيد لرجل يأتي مرهقا، يرتدى قميصا وبنطالا، وما أن يصل إلى أول الواقفين حتى يرتدى في أحضانه، فيقول له: اجمد، ثم يخرجون له الطفل ليلقى عليه نظرة أخيرة، فيجد ابتسامة على الجسد البارد أشبه بابتسامة الملائكة.

هكذا مشهد إنسانى غائم التفاصيل والملامح، لكنه عذب ومؤثر ومنزه عن المصالح والمنافع، ولعل أجمل ما فيه هو الغموض، فنحن لا نعرف من الرجل ولا اسمه ولا اسم الطفل الميت، لكنه مشهد إنسانى رائع ولحظة قصصية عالمية.

كما تسرد قصة الغائب، مشهد جدة تنطلق مع حفيدها وجموع من الجيران إلى محطة القطار، لتلتقى بالابن الغائب فيما يبدو منذ سنوات، لكنه ينزل من القطار محاطا بجنديين، وفي يديه كلبشات، يسأل أمه عن سيد، فتقدم له ابنة الصغير محمد الخجول الذى لا يقوى على الاقتراب منه، وحين تنتهى الإجراءات ويعود الأب إلى بيته يحييه الجيران والرجال والنسوة بحذر، وحين يحدق فى صورة بلا إطار، يصمتون وبصون فى الأرض، فيضم طفله إليه فيما يتسرب الزوار واحدا تلو الآخر، لتنتهى القصة على هذا المشهد دون أن نعرف المسكوت عنه: أين الزوجة، ومن يكون سيد، ولماذا كان السجن ولا كم كانت الفترة، إنه الغائب وكفى .

وفى قصة الرجل الأخير، يرصد الراوى مشهداً لرجل يجلس على مقهى يرتدى عباءة مهدولة على كتفيه، يترب الشيشة ويترصّد البيت المواجه للمقهى ثلاثة أيام، ولفترة طويلة يظل يدخل البيت أطباء ويخرجون، ويسيطر على البيت قلق وحزن، وحين يخرج الطبيب فى اليوم الثالث من الدار، يهم الرجل عن المقهى ويستأذن فى خضوع من ابن الرجل المريض: (بعد إذنك يا استاذ.. يعنى لو تسمح .. أطل على والدك؟) فيستغرب الطلب ويتردد لكنه يسمح له بعد أن يرى ارتعاشة تجاعيد الرجل ورغبته الصادقة التى لاحت فى رقرقة عينه المخنوقة، ويكح الرجل ويتنحّن وهو داخل البيت، وتوسع له الأم التى تسأل ابنها عن الرجل، فيقول: ما عرفوش، ليتقدم نحو الراقد على السرير فاقد الوعي، تصعد حشرجته على جفنين

أدب وفن



منتفضتين ودمعة تسيل من جانبيه، تنسدل العباءة عن كتفى الرجل الذى وقف يتأمل ملامح الوجه العارى من عمامته ومن بهائه الذى ألفه والخالى من التهليلة المنشرفة التى كان يلقيها بها، فيرجع إلى الخلف حتى يدوس أطراف عباؤه، ويكاد يسقط ويتهاوى مخرجا منديله، وواضعا رأسه بين ركبتيه على عتبة الحجرة، وتنتهى القصة هكذا دون أن توضح من هو الرجل ومن الميت وما علاقتهما لكنه مشهد إنسانى بالدرجة الأولى ويفتح باب التأويل والدلالة.

أما فى قصة وش الفجر فإنها تحكى عن عبده الرجل المثلى، الذى يتشبه بالنسوان فى الكلام والحركة ويضع الكحل فى عينيه، ويخبز ويتسوق، وعن حنينه الدائم إلى مخالطة النساء، حتى إنهن يطردنه أحيانا، ويمنعه الرجال من دخول بيوتهم.

هكذا يكون يوسف أبو رية أديبا جفيلًا حين يقترب من الأيديولوجيا،

لكنه يكون أديبا أكبر وأروع حين يخرج من أسرها ■

أدب - وقف

(أيام الشتات) : ومشاكسة الماضي

يوسف الشاروني

وأنا أذكر ذلك لأنه يقال إن من هم في مثل هذا العمر لا يعجبهم الحاضر عادة ويولون وجوههم نحو الماضي يلوذون به باعتباره الآن السعيدة المفقودة. لهذا فإنني كلما قرأت إبداعاً أدبياً متميزاً لأحد أبنائنا، رغم أن بعضهم مثل كمال رحيم تجاوز الستين، يزداد تفاؤلي بمستقبل مصر رغم كل الإشارات المضادة، كما تهبنى مثل هذه الأعمال المتميزة شباباً وإحساساً بأنني سأموت واقفاً، كذلك تذكرني بالإشارة القرآنية لإحراق عاد وثمود، أو قصة سدوم وعموره في التوراة. ذلك أن إبراهيم تدخل ليشفع لدى الله في سكان المدينتين، طالبا عدم إحراقهما إذا كان هناك خمسون صالحاً، تقبل الله شفاعة إبراهيم، غير أنه لم يكن هناك هؤلاء الخمسون، وظل العدد يتناقص حتى اتضح أنه لم يكن هناك حتى عشرة صالحين، مما منح الرخصة لإحراقهما. أعيد ذكرى تلك الحكاية لأقول إن مصر لا يزال فيها أحد عشر متميزاً خلقاً وإبداعاً ومسلكاً إيجابياً، وإن كمال رحيم بشخصه وإبداعه المتميزين أحد هؤلاء الذين يحفظون لمصر. هو وأمثاله. بقاءها ويثبت أن مصر ولادة، فقد عاصرت. بحكم سني، أكثر من جيل، وكان لكل جيل، ولا يزال، مبدعوه - وكمال رحيم واحد من

أكتب هذه
الكلمات وأنا
في الثالثة
والثمانين،

أدب ونقد

فريق متميز - أكتشف كل يوم أحد أفراد مما يملؤنى تفاؤلاً.

ورواية (أيام الشتات) تعالج مرحلة تالية من حياة (جلال) بطل رواية (قلوب منهكة) التي صدرت سنة ٢٠٠٤ متناولة سيرته في مراحل طفولته وشبابه المبكر، يتنازعه أمه اليهودية وأقرباء والده المسلمون، حيث استشهد الأب في حرب السويس بيننا وبين الدخيل الصهيوني وجلال لا يزال نطفة في رحم أمه. وينتهي الجزء الأول ببطلنا شاباً في فرنسا مع أسرته اليهودية حين كان على وشك العودة إلى أسرته المصرية المسلمة، لكنه في بداية (أيام الشتات) لا يستقل الطائرة المتجهة إلى القاهرة رغم سماع اسمه الذي يدوى من سماعات المطار، وبرغم إعداده العدة في الخفاء لهذا اليوم ودون أن يعلم به أقرب الناس إليه: أمه، وجده الذي كان قد ترك مصر مع بعض أفراد الجانب اليهودي من الأسرة، في نهاية الستينيات من القرن الماضي (العشرين). لهذا فإن جلال استدان ثمن التذكرة من الشيخ منجى العياري التونسي الذي يقطن مع جده (والد أمه) بالعمارة نفسها بحي (بارياس) شمال باريس.

ولم يكن تأخرام جلال في مصر رغبة في البقاء، إنما لضرورة الحصول على إذن له بالسفر من أحد أقربائه من أسرة أبيه، مما دفعه إلى أن يعلن "أنا كالكرة تتقاذفها أرجل الفريقين"، وهذا الموقف الذي يعانيه بطل روايتنا هو أحد محاورها الرئيسية والذي جعله يتأرجح ما بين بلدين: مصر وفرنسا، وبين عقيدتين: اليهودية والإسلام، وبين جنسيتين: مصر وإسرائيل، حتى ليحس القارئ أن بطل روايته أقرب إلى البهلوان الذي يحاول أن يحتفظ بتوازنه، وهو يتحرك على خيط رفيع طالما يريد، ويريد له مؤلفه، البقاء على قيد الحياة وقيد بطولة روايتنا، ويكون هو الشخصية الدرامية الذي تتميز به.

ويحرص مبدعنا، بجهازه السموجرافي الذي يسجل أضعف الهزات العاطفية، على أن يذكر أن بطله أصابته رجفة عندما قالوا إن الطائرة أقلعت، وسنكتشف أنها مقدمة مبكرة في أول روايتنا لصراع عاطفي وظفة مبدعنا لما سوف تنتهي إليه الأحداث.

لكن وجهاً آخر من أوجه الصراع الذي كان يعانيه بطلنا في طفولته بسبب ازدواج نسبة العقائدي حين كان يتراءى له أبو حصيرة. ولى من أولياء الله في عقيدة أهل أمه، وصوت الشيخ الدمتهوري وهو يتلو القرآن. وإذا كان هذا هو الصراع الذي يتعرض له

طفل أمه يهودية وأبوه مسلم، فإن الكاتب يحرص على أن ينقل إلينا صورة أخرى لأطفال لا يعانون صراعاً داخلياً بل تأرجحاً بين منفعة مؤقتة وأساطير جنسية racial. فبعد أن أجهز الأطفال على ما في سبت الجدة

أدب و نقد

التي كانت تزور الولي اليهودي أبو حصيرة في زمام قرية دميتود بالقرب من دمنهور،
بانت. على حد تعبير بطلنا جلال. أخلاقهم السيئة كلاماً وفعلاً

" ولولا ستر الله (وأن جدته أخذت بنصيحة جده) ولم تدخل معهم في شجار وأسرعاً
معاً بالانسحاب لتطور الأمر وأصابهما مكروء " .

وعالم جلال ليس كله يقظة، فعالم الحلم. بل الكابوس أحياناً. جانب مكمل لعالم
يقظته، ومفسر. على غموضه. لها. وذلك على نحو ما نجد في أحلامه بل وكوابيسه
في روايتنا وهو في شدة بسبب امتحان اللغة الفرنسية، وحيث يتحول المراقب إلى
امراة، والإجابة التي أملاها عليه زميل " غلط في غلط "، ليستيقظ ويقول " وكانت
أمي نائمة إلى جوارى، عيناها مغمضتان، ووجهها ساكن مستريح "، كأنما ثمة علاقة
عكسية بين ما يضطرب به كابوسه الليلي، ووجه أمه الساكن حين يقظته.

وعلى الطرف الآخر كان هناك الشيخ منجى وجزارته، يساند الجانب الآخر من جلال
في صراعه الدرامي. محور روايتنا. ومؤلفنا لا يقدم لنا هذه الشخصية من خلال
عملها وتصرفاتها فقط، بل وايضاً من خلال حوارها مع رجل تونس مثله " من
هلافيت الشارع الذين طالما رأيتمهم يتسكعون جيئة وذهاباً "، حيث يجسم لنا كمال
رحيم الشخصيتين بحوارهما بلهجتهم المحلية (التونسية)، وهو ما سيصبح سمة من
سمات روايتنا حين نستمع بعد ذلك إلى لهجات محلية كالبناية بل بالعبرية على
نحو ما نقرأ عندما تعد الخالة بيلا على أصابعها بالعبرية ويمكن أن نضرب مثلاً
لاتفاق الأسلوب مع المعنى حين نستمع إلى حديث أبي الشوارب مع جلال وهو يجيبه
عن سؤال عن علاقته بامراة تدعى جانييت.

ومن سمات الحكى الروائي أن الحاضر لا ينسبك الماضي، بل هو دائم التآرجح بينهما
معبراً عن الوحدة النفسية للشخصية الرئيسية من ناحية، ومن ناحية أخرى تمهيداً لما
تنتهي إليه هذه المرحلة الروائية من عودة البطل إلى مصر، مهد طفولته. وانتماء
لأبيه الذي لم يره وإقصاءً لأمه التي رغم أنها قامت على تربيته فإن زواجها بآخر
أبعدها عاطفياً عنه، وقبل ذلك انتماء للمبدع الذي وجّه الأحداث هذه الوجهة التي
تفضي إلى ما انتهى إليه القرار الأخير لجلال رغم جهده المشكور في محاولة التظاهر
بموقفه الحيادي بين الطرفين اللذين وضعهما وجهاً لوجه كأنما يتنازعا جلال، تغرب
الأم رغم حضورها الجسدي بسبب تصرفاتها التي نسبها إليها مبدعنا، إضافة إلى ذلك
فقد رجّح حضور الوالد، رغم غيابه، وجود هؤلاء العرب المسلمين
الذين وقفوا إلى جانبه في أزمته.

أبـ و فـ

وقد اتضحت بوادر هذا الانحياز الإسلامى العربى فى محاولتى الزواج اللتين عاشهما جلال، تزوج أولاً راشيل ابنة خالته بيلا، ثم اتضح له فى ليلة زفافهما أنها ليست عذراء مما أدى إلى طلاقها، ثم تزوج خديجة ابنة الشيخ منجى، لكنها ما لبثت أن فارقته بسبب وفاتها بداء القلب. وما أبعد أسباب فراق الزوجتين. وهى إشارة واضحة إلى أى كفة يميل هوى مؤلفنا، ويعبر عنه بمصير هاتين الزوجتين فى حياة بطلنا جلال.

كذلك يلاحظ أن مؤلفنا حريص على أن يفرق بين اليهود والصهاينة حين يعلن على لسان بطله جلال "كم قال لسانى إن حقى لدى الصهاينة حقان: حق الوطن الذى ضاع، والأب الذى مات .. وإذا خرج على وقتها ولد طويل اللسان مزاحاً مسود ويقول: اليسوا اهل امك؟ كنت أقول له: لعنة الله عليك يا جاهل! من قال هذا! اهل امى يهود وهم صهاينة وليسوا يهوداً".

ويلاحظ أن تعاطف جده اليهودى معه لم يكن نتيجة انتماء يهودياً لجلال، بل على العكس فإن الجد نفسه كان مصرى الهوية مما كان دافعاً مؤيداً لجلال فيما انتهى وانتهت إليه هذه المرحلة الثانية من حياته.

كذلك يلاحظ أن مؤلفنا يقدم فى روايته يهود العالم الثالث. حتى ولو هاجروا إلى فرنسا، بحيث لا يختلفون فى بدائيتهم عن سكان هذا العالم "لم تؤثر فيهم الحياة التى عاشوها هنا (فى باريس) إنما هم على سجاياهم وطباعهم التى كانوا عليها فى مصر، يتحدثون بصوت مرتفع، ويقاطعون بعضهم أثناء الكلام، يلوحون بأيديهم فى وجوه بعضهم البعض ويقهقهون أحياناً بلا سبب ...". إلى آخر تلك التصرفات التى دفعت خادمة الأستاذ يعقوب الفرنسية، نعم الخادمة الفرنسية، إلى التأفف منهم، وأن ترطن وتلعن الظروف التى جعلتها تخدم هؤلاء الأوياش.

الأمر نفسه عندما ذهب الشيخ منجى وأصدقائه وجد جلال وخاله شمعون وثلاثة من معارفه اليهود وخالته وبعض النسوة لزيارة الجدة التى على شفا الموت بالمستشفى، فأثاروا من الضوضاء ما دفع أحد رجال الأمن أن يأمرهم بالانصراف، فالمستشفى ليس مقهى.

وفى موضع آخر يقارن جلال بين حضارتنا (المصرية وربما العربية)، وحضارة الغرب فى إشارة واضحة، حين يعلن قائلاً "فمخالفات المرور هنا (فى باريس وفرنسا) لا ترحم، وقواعد السير كالسيف على رقاب العباد".

ولعل القارئ يتحسس العقدة الروائية عندما يعلن بطلنا جلال.

مشيراً إلى أمه. قائلاً "فشىء فى داخلى كان يظن أنها مسلمة مثلى!

أدب ونقد

...أراها مسلمة وترانى يهودياً". وعندما رحلت عن البيت الذى كان يضمها مع ابنها جلال لتعيش مع زوجها الصهيونى يعقوب، لا يدع مبدعنا هذه اللحظة المؤثرة فى حياة بطله دون أن يردنا إلى لحظة مماثلة سابقة فى ماضيه حين لاح أمامه طيف الشيخ مصطفى خال نادية وحبيبة يفاعته فى حى الظاهر بالقاهرة، والذى قيل إنه كان يسعى لتزويج أحد أبنائه من ابنة اخته. لا عجب إذن أن حياة جلال لم تكن صحواً خالصاً بل كانت تتبلور من حين لآخر فى كابوس يطارده فى منامه كما تطارده كوابيس صحوة، فحركة القص تتأرجح طوال العمل الروائى بين العالمين الخارجى والداخلى لبطلنا وحاضره وماضيه ليزداد تجسيمياً لنا ونزداد اقتراباً منه.

ويلاحظ أن الحزن بسبب موت خديجة، الزوجة الثانية لجلال، قام بدوره ليوحد بين المتفرقين، فقد جمع بين جدته شديدة التعصب لصهيونيتها وجده المتعاطف معه والشيخ منجى والد خديجة. فالشيخ يخاطب جد جلال لأول مرة وهو يدعو (عم زكى)، أثناء ما كان يمد يده لياخذ قدح القهوة من يد جدته التى طالما دارت معارك مريرة بينهما بسبب جلال أو لأسباب أخرى كطيف من أطياف الصراع العربى الإسرائيلى، لدرجة أن جلال فوجئ بجدته المتعصبة تقول لجدته "نفسنا نجرب اللحم بتاعة عم الشيخ، أيه رأيك يا أبو إيزاك؟" ويحيث استيقظ الجانب المسالم فى الشيخ منجى، وهو يستجيب معلناً أن تمر عليه الجدة وتختار ما تريده من اللحم الطازج، ويختتم جلال هذا اللقاء معلناً "ضمت خديجة أباهما مع جدى وجدتى فى جلسة حميمة! لكن بعد أن قضت! وعرفت أنى كنت أحبها! وأيضاً بعد أن قضت!".

ولعلنا نضع أيدينا على المحور الفقرى الذى تتبلور حوله الأحداث الروائية حين نستمع إلى حوار يدور بين جلال وجده عندما يتساءل الجد (عما إذا كان بعد موته رينا هيكرمه ويدخل الجنة؟)، وكان ذلك بعد أن دخلت زوجته، جده جلال من أمه، المستشفى. ثم يواصل الجد إعلان رأيه قائلاً إن الذى يدخل الجنة هو "اللى يفضل يبيع يبيع وما يشتريش إلا رضا رينا. اللى لا يظلم ولا يفترى ويساعد ويرحم حتى فرع الشجرة لا يشده من غير عازه أو يرمى خرطوش على طير فى السما علشان يتسلى... الأنبيا يا جلال من أول آدم لحد محمد عملوا اللى عليهم وراحوا لرب كريم ومعدش لنا حجة، كل واحد منا بقى متعلق من عرقوبه" (ص).

وهكذا يقدم لنا كمال زحيم لقاءً بين شخصين قرب بينهما الدم، أحدهما يهودى والآخر مسلم. وينهى الجد، أو المؤلف، الحوار بين بطله حين يقول الجد "علشان ترتاح حقولك حاجة بسيطة بسيطة عرفوها وقالوها

أدب وفن



من زمن ولاد البلد بتوعنا الطيبين موسى نبى وعيسى نبى ومحمد نبى وكل الى
له نبى يصلى عليه " (ص).

وتنتهى روايتنا بما انتهى إليه الجزء الأول (قلوب منهكة)، وبطلنا جلال فى مطار
أورلى ببافيس " وأول ما قالوا إلى القاهرة على رحلة مصر للطيران
حملت الهاندباغ واتجهت إلى بوابة السفر " ■

أدب وقـد

«الأرسى»: الخارج من المحرقة

د. صادق الطائي

(العراق)

فبعد طول صراع بين حزب البعث الحاكم في العراق الحزب الشيوعي العراقي، تم الاتفاق بين الحزبين في عام ١٩٧٣ على الدخول في ائتلاف يضم بالإضافة لهما بعض الأحزاب الكردية، واستمر العمل فيما سمي الجبهة الوطنية بضع سنوات (١٩٧٣- ١٩٧٨)، وكان العمل في هذا الائتلاف يتراوح بين مد التفاوض بالعمل اليساري المشترك وجزر التوجس المتبادل المبني على آلام التجارب السابقة في العلاقات بين الحزبين الكبيرين، حتى وصل التوتر مداه في العام ١٩٧٨ على اثر بعض المشاكل التي لا يتسع المجال لذكرها هنا، انقض حزب البعث الحاكم على تنظيمات الحزب الشيوعي اعتقالاً وتنكيلاً وتصفيات مما دفع قيادات الحزب الشيوعي إلى الاختباء أو الفرار، ومن ثم اللجوء إلى العنف في محاولة للأطاحة بحكم البعث عبر العمل بصيغة الكفاح المسلح على منهج حرب العصابات المستقى من الإرث الجيفاري في تجربة أمريكا اللاتينية، ولجأ المتمردون إلى مرتفعات كردستان العراق العسيرة المنيعة التي طالما أوت متمردين وثواراً على امتداد التاريخ. وتشكلت من مجموعة أحزاب مناهضة لسياسية البعث في

من أجل
الدخول إلى
أجواء رواية
(الأرسى)
للروائي
العراقي
سلام
إبراهيم أرى
أنه من
الضرورة
تقديم
فرشة
تاريخية
سريعة
اعتقد أنها
ستكون
مفيدة
خصوصاً
للقارئ غير
العراقي

أدب ونقد

العراق وهو ما عرف حينئذ باسم (الجبهة الوطنية الديمقراطية - جود) التي تطورت بعد انضمام بعض الأحزاب القومية وأحزاب الإسلام السياسى إليها لتتكون (الجبهة الوطنية القومية الديمقراطية - جوقد) كاتلاف مناهض لحزب البعث العراقى ويعمل على إسقاط حكومته من خلال العمل المسلح. وعند اشتعال الحرب العراقية الإيرانية فى سبتمبر ١٩٨٠م، مثلت المناطق التى يسيطر عليها الثوار ملاذاً آمناً للكثيرين ممن لم يكونوا مقتنعين بسياسة البعث فى العراق وقبضته الحديدية المسطرة على عنق الشعب حتى وإن لم يكونوا على إيمان تام بمنهج القائمين على الأمر هناك.

وتمثل معسكرات الثوار خلفية الجزء الثانى من الرواية المسمى (فى برزخ الجبل)، أما جزؤها الأول فكان تحت عنوان فرعى هو (فى برزخ الأرسى)، وربما كان الهامش الذى وضعه المؤلف فى صفحة ٧ فى غاية الأهمية لأنه يشرح معنى كلمة (الأرسى) وهى مفردة تركية مستخدمة فى العامية العراقية يقابلها فى بعض اللهجات العربية كلمات مثل (سندرة) باللهجة المصرية و(سقيفة) باللهجة السورية دلالة على غرفة صغيرة تقطع فوق بعض أجزاء البيت التى يمكن أن تكون سقوفها واطئة كالحمام أو المطبخ، موفرة بذلك غرفة تستعمل عادة للخزين.

ومن عتبة النص الأولى - عنوان الرواية - نستطيع القول بأن (الأرسى) رواية مكان بامتياز، فقد لعب فيها المكانان اللذان تقاسما عوالمها دور البطولة، وفى القسم الأول لعب الأرسى (غرفة الخزين) فى بيت (العمة الجميلة) الأرملة دوراً محورياً بظلمته التى تحاكي ظلمة القبر، فقد مثل ها القبر كل عالم البطل وقد عاش انضلاً فى عوالم التذكر والخيال المحلق ورعب الكوابيس والهلوسات التى كان يعيشها الراوى، وبذلك تعامل الكاتب عبر تقنية تيار أو التداعى الحربى بنجاح مع محدودية المكان. ولذا يمكن القول بأن المكان شكل سداة فى هذه الرواية التى كانت لحمتها هى هول الأحداث التى مربها البطل من جراء تلك الامكنة، وقد شكل هذا الانزواء والانحسار الإيجابى انزياحات كثيرة فى عالم البطل، فهو تارة القبر الذى يطبق على صدره ويفشل عادة فى ازاحته عن صدره، وتارة هو حضن الحبيبة الدافئ أو رحم الأم بسكونه ورطوبته وسلامه، أو حتى عباءة العمة أو دشدشة الأب التى يلوذ بها البطل عندما كان يشعر بالفزع فى سنوات طفولته.

وهنا ننتبه إلى مفارقة ضدية تتجلى فى تعامل الكاتب مع المكان فى الرواية، إذ نجد انطلاق السرد من حدود المكان الأسر منتقلاً فى الماضى والمستقبل ومتقلباً بين الرعب والفرح والكمد والحنين والترقب عندما يكون

أ. ب. وقد

سجيناً في هذه الغرفة التي لا تكاد تتسع سوى لسريره. بينما نرى القسم الثاني من الرواية (في برزخ الجبل) يمثل المضاد المفارق لذلك، ففي الأودية السحيقة والجبال الشاهقة والغابات والمتاهات اللانهائية لعالم الجبل نرى الكاتب قد ألجم السرد محولاً إياه إلى التقاطات تسجيلية أو وثائقية لمعسكر الثوار تتناثر فيها شذرات وجدانية تصف لوعة البطل واحتياجاته الإنسانية في هذا المكان الذي تتحول فيه أصغر الاحتياجات الحياتية إلى ترف عندما بمعيار الثورية الزاهد المتكشف والموقوف على الأساسيات. وقد نجد القليل من التحليل النفسي ومحاولات الغوص في شخصيات الرفاق المشاركين للبطل شظف العيش والتكشف الثوري في هكذا مجتمعات. وهنا يجب أن نستثنى من هذه الإشارة مرحلة الإصابة بالأسلحة الكيماوية، إذ رجع البطل فيها إلى سجن العماء والانزواء في كهف طبابة المعسكر مما أطلق العنان لكوابسه التي أعادت تشكيل الميثولوجيا الدينية مخلوطة بكل مكنوات النفس اللائبة عبر خلطة من غرائز وذكريات وتواريخ وصور في سرد منهمريكاد لا يوقفه شيء فالكوابيس تبدو لا نهائية التداخل ببعضها متخمة بالرموز خالطة المقدس بالمدنس في جدل عالي الحرفية.

وهنا يجب أن نتوقف عند هذه النقطة ونحاول توضيحها، فاشتباك المقدس والمدنس واضح في الكثير من مشاهد الرواية مثال ذلك ص ٨٧ (في الخلوة هذه حضنتها بعنف، وذهبت أبعد من القبلة، كنت أجردها من لباسها الداخلي وهي تزجرني وتطلب مني أن أكف، كيف أكف؟ وأنا استثار في الخلوات وفي بهاء الأضرحة المقدسة، كانت من أمتع مضاجعات العمر.. مضاجعة في السماء). كذلك في ص ٨٩ إذ يضاجع البطل الجارة الشبقة (نادية) على سلالم البرج الذي يتحول إلى المئذنة الملوية لجامع سامراء الكبير، وفي هذا المشهد تختلط الأمومة بالحب الشبقي، ليختلط المدنس في إحالات من زنى المحارم الذي ربما نستطيع إحالته بطريقة ما إلى عقدة أوديب لدى البطل، وأن هذا الفعل يتم كاملاً في مكان شديد القدسية إلا وهو الجامع وبالذات في مئذنته التي أحال الكثير من الباحثين شكلها المنتصب إلى رموز (هيا .. هيا يا ولدي حلق بعيداً..، نظرت بأمتنان إلى الوجه المؤطر بالعباءة فأضطربت رأياً وجه أمي الجميل العذب يودعني وأنا أغور .. أغور في الزرقة).

ومن جانب آخر عندما نقرأ رواية (الآرسي) نجد أن الكوابيس تلعب دوراً أساسياً في البناء الدرامي لها وأن هذه الكوابيس تعطي الرواية نكهة كافكاوية، واضحة، ويمكن أن نلاحظ ذلك مركزاً في الفصول: (اخيلة الرعب ص ٥٦، ورؤيا المدينة ص ٦٩، ورؤيا الحجر ص ٩٠، وأخيراً فصل جحيم في غروب رائق ص

أد-وقف

١٧٠). ونحن نعرف أن كابوسية كافكا طالما كانت ملتبسة بقدرية سيزيفية غاشمة يجد فيها الأبطال أنفسهم مرميين أمام أقدارهم التي تسحقهم ولا يستطيعون أن يجدوا منها فكاً، ففي هذا العمل نجد البطل يتساءل في حوار داخلي مستخدماً ضمير الغائب للدلالة على ذاته (لم يجرى له ما يجر وهو الطيب القلب الذي لم يفكر لحظة في إيذاء الآخرين؟) دون أن يحرق لذلك جواباً، بل إن البطل في الكثير من متآزقه في الرواية نجده يصرخ سائلاً الإله (لماذا تفعل بي ما تفعل وأنا عبدك الذليل الضعيف؟ لماذا كل هذا الذي القاه وأنا لم أفعل شيئاً استحق عليه غضبك؟) فنحن نجده يتقلب بين أتون الاضطهاد في زنازين الدكتاتورية ثم يلقي في محرقة حرب لا ناقة له فيها ولا جمل، وعندما يبحث عن حل لموته المجاني الذي قد يفاجئه في أي لحظة، نراه ينقبر في غرفة الخزين التي توصله إلى حافة الجنون ولا يجد من حل لحالته هذه سوى معسكر الثوار رغم عدم يقينه الايديولوجي بهذا الحل، وهذا الخيار هو الذي يوصله إلى حافة الموت ملقى في كهف معلق في آخر الدنيا وهو يعاني آلام الشواء والعمى بين الحياة والموت.

من جانب آخر ربما واجهنا السؤال الآتي: هل يمكن أن نصنف رواية (الآرسي) لسلام إبراهيم ضمن ما يمكن أن يوصف رواية سياسية؟ وربما كانت إجابتنا: بالتأكيد أنها رواية سياسية، فهي مليئة بالطروحات السياسية وعالم الثوار والسجون والحرب والزنازين والاعدامات، ولكن بعد تدقيق وتأن ربما أمكننا القول بإنها إنسانية أكثر منها سياسية. ماذا نعني بذلك؟ عندما ننظر إلى ما كتب في هذا المضمون من الروايات ذات الصيغ المؤدلجة فإننا عادة ما نجد مدافعة عن توجهاتها الحزبية والعقائدية وتدعو لها بصورة إياها مجتمعات مثالية، وكأنها اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة التي يجب على المجتمع الوصول لها عاجلاً أم آجلاً، وهي المثال الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. أن هذا اللون السياسي الفج هو ما كان يمكن أن نلاحظ شيوعه في ما يمكن أن نسميه الرواية السياسية، أما هنا في تجربة سلام إبراهيم فإن الأمر واضح الاختلاف، فهي كتابة عن جحيم مجتمع عاش فيه وحاول أن يغيره عبر الانضمام إلى حركة ثورية تتوسل الكفاح المسلح منهجاً لتغيير المجتمع ومع ذلك نجد هذه الرواية ذات هوية مختلفة عما سبقها فهي لم تقع في مطب الشعارية الصاخبة التي تمثل سمة للكثير من الروايات السياسية، بل على العكس نجدها تقف موقفاً نقدياً من المجتمع الذي يتصوره الكثيرون محاطاً بهالة من الطهرانية الثورية، ونجد السارد هنا يعتمد الإطاحة بهذه الهالة التي يكتشف زيفها

أدب وفن

فيتعمد كشف عوراتها بنوع من روح الشماتة المنصبة على زوجته المؤدجة والرفيقة التي انخرطت في الكفاح المسلح بكل جوانحها بحثاً عن فجر ثوري يظهر وطنها ويعيد خلقه على ما تؤمن به من أسس العدل الاجتماعى وتتماهى عبره مع بقية رفاق النضال.

إن التنمية الرئيسية في رواية (الأرسى) هى محاولة البطل الهروب من الموت وتمسكه بالحياة، فنراه كمن يسقط من المقلاة فى النار، إذ تشتبك خطواته بكل ما يمس ويغص حياته عبر عرائك مستمر مع ظرف أقل ما يمكن أن يوصف به أنه كابوسى. وهنا قد نتفق ونختلف مع وجهة نظر الرواية إلا أننا بالتأكيد سنحس المصادقية واللوعة الإنسانية الطافحة على امتداد صفحات الرواية، وربما أمكننا أن نعزو ذلك إلى اتكاء هذه الرواية بشكل واضح على تجربة حقيقية عاشها الكاتب وتماهى فيها التخيل والدرامى مع الذاتى والشخصى فى استثمار كبير للسيرة الذاتية والاشتغال عليها لتتحول إلى دراما روائية.

وقد غطت المشاهد الحسية مساحة يمكن أن تعتبر كبيرة من السرد، وبالتالى فإنها سحبت عالم الرواية إلى فضاءات من الايروتكية، حيث نجد الجنس مخلوطاً بهلوسات الكوابيس مرة، ومعجوناً بأبهى تألق لمشاعر العشق والوجد مرة أخرى، وما بين هذا وذاك يمكن أن نقول إن تلك المشاهد ربما ستشكل عائقاً أمام تلقى هذا العمل - على الخصوص بالنسبة للجهات الرقابية - إلا أننا نرى أن استخدام الجنس فى هذا العمل لم يأت من قبيل المقبلات الإيروتكية الباحثة عن الانتشار عبر دغدغة غرائز القارئ، بل لقد جاءت كجزء أساس من الحدث فاعلة ومؤثرة فى تجلياته ومتعشقة فى تكوين وبناء الشخصيات التى يريد أن يصل بها الكاتب إلى مديات ما رسمه لها عبر مسار هذا العمل.

إن إيقاع تدفق السرد يتذبذب بين البطء الشديد والخفة المتقافزة. فبينما كان الإيقاع بطيئاً ثقیلاً خانقاً فى كل مشاهد الكوابيس والرؤى وصاحبة حلزونية تنامى الحدث الذى يدور ويعود فى كل مرة إلى نفس النقطة ولكن فى مستوى أعلى من الأول إلى الحد الذى قد يشعر المتلقى بضيق خيوط الحكمة، إلا أن الكاتب سرعان ما يستعيد زمام السيطرة عبر لغة شعرية عالية تحسب له بالتأكيد. بينما نرى إيقاعاً خفيفاً متقافزاً فى مشاهد سرد الأحداث التسجيلية لوقائع حياة شخصيات العمل على الرغم مما يكتنفها من ألم وفجاعة.

لقد طغت صيغة ضمير المتكلم على أغلب السرد فى هذه الرواية، إلا

أ. ب. وقد



أنا نجد الكاتب قد تحول في بعض الأماكن إلى صيغة ضمير المتكلم بشكل مفاجئ، ولم تكن هذه التحولات واضحة المنطق أو النسق وربما بدت وكأنها عشوائية وغير مستخدمة بالشكل الصحيح الذي يخدم النص، فمثلاً كان من الممكن استخدام ضمير المتكلم في سرد الحالات الكابوسية، وعند اللجوء إلى تقنية التداعي الحر لأن ذلك كان سيخدم النص بشكل أفضل، بينما يتم اللجوء إلى استخدام ضمير الغائب عبر سرد راوٍ عليم في الفصول التي تناولت التصوير الواقعي لحياة الثوار في الجبل، وحتى في تفاصيل الحياة في بيت العمدة في القسم الأول. ومع هذا، يمكننا بأن رواية الأرسى، لسلام إبراهيم تعد بحق جهداً طيباً وإضافة جادة ورصينة إلى فن الإبداع الروائي في مشهديه العراقي والعربي ■

أدب ونقد



"لذات سرية" عودة الأدب الوجودى

غليضان السيد على

فالباحث المدقق يرى ذلك بسهولة فى أدبنا العربى القديم والحديث كما عند أبى حيان التوحيدي الذى لقب بأديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء وأبى العلاء المعري وعمر الخيام، وفى الأدب الحديث كما عند العقاد وطه حسين وأنيس منصور وزكى نجيب محمود ، ولا يبدو غريبا - فى إطار هذا السياق - نظرات هيجل الفيلسوف للأدب والفكر والفن فى "ظاهريات الروح" وجعل شوبنهاور الفن طريقا للخلاص، وعند نيتشه تداخلت الفلسفة والأدب فى "نشأة التراجيديات" و"هكذا تكلم زرادشت" وأصبح الأدب أداة تعبير فى الفلسفات الغربية المعاصرة خاصة الوجودية عند سارتر ومارسيل وسيمون دى بوفوار وأونا مونو وأورتيجا أى جاسيه ، وحاليا اللسانيات جذر مشترك بينهما، والحدثة وما بعد الحدثة ظواهر فلسفية وأدبية وفنية عامة، ومن ثم كان الأدب والفن والفلسفة كنبت جميعا فى تربة واحدة وتبدوا كشجرة مهجنة .

وإذا كان أديبنا العالمى نجيب محفوظ الذى درس الفلسفة بجامعة القاهرة ولم يستطع أن يتخلص من أفكاره الفلسفية التى أطلت تقريبا على معظم رواياته وقصصه ، " فالفتوة " عند محفوظ يبدو

هل تبدع
الفلسفة
دائما أدبا
وفنا ؟ أم أن
الأدب والفن
أدوات مناسبة
للتعبير عن
الفلسفة ؟ أيا
كان الجواب
فالفلسفة
والأدب والفن
تبدو مقتربة
فى معظم
الأحيان،

أدب ونقد

شبيها جدا "بسوبر مان" نيتشه و"الجبلاوى" فى اولاد حارتنا يبدو مستمد من فلسفة نيتشه حول "موت الاله" وقريبا جدا من "البحث عن الرب الغائب" عند الشاعر الفيلسوف هيدلر، ولا يمكننا الإسهاب فى بيان كمون الفلسفة فى ثنايا عالم محفوظ الأدبى، ولكننا نريد أن نضرب مثلا يؤكد على الحضور الفلسفى فى الأدب وخاصة لدى دارسى الفلسفة الذين يبدعون أدبا.

وحمدي الجزار صاحب رواية "لذات سرية" التى صدرت مؤخرا عن دار نشر "الدار" واحدا من هؤلاء الأدباء الذى درس الفلسفة ولم يستطع أن يتخلص منها لا فى روايته الأولى "سحر اسود" ولا فى الثانية "لذات سرية".

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه بقوة أى نوع من الفلسفة بدا تأثيره قويا على حمدي الجزار خاصة فى روايته الأخيرة ؟ نقول قد بدا صاحب "لذات سرية" مشبعا حتى النخاع بالفكر الوجودى وبالفلسفة الوجودية .

والوجودية مذهب فلسفى وأدبى نشأ فى أعقاب الحريين العالميتين الأولى والثانية حيث كان واضحا أن الإنسان الغربى يسير فى طريق لا نهاية له من الدمار الشامل وكانت ابواب الأمل فى حياة هادئة تخلو من القتل والتدمير والشعور الدائم بالخطر تكاد تكون كلها موصدة فى وجهه وكان طبيعيا أن يميل هذا الإنسان إلى فلسفة تؤكد خلو الحياة من كل معنى وتضع بين الفرد والآخر حواجز لاتعبر إلا بوسائل مصطنعة غير مؤكدة .

والوجودية تعبر عن جيل فقد الإيمان ولكنه لم يفقد القدرة على الإيمان ،فقد الأمل ولم يكف عن البحث عن الأمل ، ففى وسط ظلام الكون اللامعقول وفى وسط ظلام الحياة اللامعقول يبحث الوجودى عن طوق النجاة فيجده أحدهم فى حرية الاختيار بينما يجده آخر فى معنى مختلف تماما .

وينقسم الوجوديون بين الإيمان والإلحاد ، ولا خلاف عند الوجودى المؤمن بين الإيمان ومعارضة الكتاب المقدس فالإيمان فوق مستوى العقل وليس بضده بينهما يقف على الجانب الآخر سارتر وهيدجر وهما من أبرز الوجوديين يعلنان فى صراحة إلحادهما .

أدب وفن



والوجودية أيضا تحليل نفساني للحرية والرغبة والشعور والإلزام والالتزام وغير ذلك وهي أيضا لا قواعد فالحرية عندهم تمضى إلى نهايتها ولو أدى ذلك إلى التطرف والفوضى ، لكنها بالرغم من كل ذلك تهتم بأعماق الإنسان وبوجوده الداخلى وما يحدث فيه من صراعات وتحترم كل ما هو ذاتى خالص وتفضله على كل ما هو موضوعى عام .

حول كل هذه الأفكار السالفة الذكر دارت رواية "لذات سرية" لكاتبها حمدي الجزار؛ فإذا كانت الحياة عبثية بلا معنى نفق معتم جهد سخي متصل لا طائل من ورائه وأن أجيال الإنسانية كلها نراها عبر التاريخ صاعدة هابطة بلا غاية أو هدف ولا نتيجة وهو شيء يبعث الإنسان على اليأس ، ذلك الشعور الدائم بالقلق والإهمال هو ما يقدمه حمدي الجزار فى الفصل الأول من روايته منبها القارئ باتجاهه الوجودى منذ الوهلة الأولى متخذا لفصله الأول هذا عنوانا مناسباً لهذا الاتجاه وهو "نفق" واخذ يصف هذا النفق ولكن عبر التحليل الوجودى النفسانى لوجوده الداخلى فيقول "اشعر بالضيق بالخوف ، وخيوط البول على حائط النفق سوداء ورائحة الصنان خفيفة وذائبة فى سحابة رائحة التبغ المستقرة يشفق النفق" (ص ٧). وكأننا نقرا "الغثيان" أو "الذباب" لسارتر أو "أسطورة سيزيف" لكامى ؛ كما يبدو الضيق على "حارث" عنوان فصله الثانى وهو صديق "ربيع الحاج" بطل الرواية . وحارث هذا خريج الجامعة الذى درس التاريخ وهو يعمل بأحد البارات فيبدو كفاقد للأمل فى الحياة الكريمة فقد ولد لأبوين فقيرين عاشا على هامش الحياة، ولكنه من ناحية أخرى يبدو وكأنه يبحث عن الأمل الذى لم يفقده بعد ولم يجده أيضا وهذا تجسيد وجودى لا يمكن إهماله .

بل وينبهنا حمدي الجزار نفسه إلى ذلك الحضور الوجودى عندما يقدم لنا "سيمون" عنوان فصله السادس وإن كان يقدمها منذ الفصل الثانى، وهى إحدى بنات الليل، عاهرة لكنها عاهرة تفكر بالجسد لها طبقتها الجسدية الفكرية !! التى انتزعت نفسها منها انتقاماً من تلك الطبقة . حيث أنها تنتمى طبقياً للطرف الأدنى فى الطبقة العليا ، بغضت الباشاوات والبهوات المدهونين بالزيوت والعطور الفاخرة ، كرهت الشباب والكهول المتكلفين وساديتهم المجنونة ، لم تعد تطيق هؤلاء الناس الذين لا يشبعون أبداً وابتكاراتهم الشيطانية للحصول على متع ولذائذ خرافية من جسد الأنثى فقررت الانتقام منهم جميعاً عبر إباحة جسدها لطبقة أدنى ، طبقة آفلة وعدوة

أدب وفن (ص ٢٦٢).

ولا يخفى على القارئ المتصفح - ناهيك عن المدقق - أن يدرك الشبه بين "سيمون" حمدي الجزار و"سيمون" عشيقه سارتر، وأن اختيار هذا الاسم لم يكن البتة من قبيل الصدفة.

وإذا كان لا خلاف عند الوجوديين المؤمنين بين الإيمان ومعارضة الكتاب المقدس، بين الإيمان ارتكاب المحرمات والرذائل، فالدين عند الوجودي موجود ولكن توجد بجانبه الخطيئة والرذيلة، فهذا ما يبدو واضحاً عبر الرواية من فصلها الأول وحتى فصلها الأخير، ففي الفصل الأول تبدو آيات قرآنية من قبيل "يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم" (ص ١٤). وفي نفس الفصل يدخل البطل وصديقه الحشيش، وفي الفصل الرابع بعد أن يقدم فصلاً ساخناً يقوم فيه البطل وصديقه بممارسة الجنس مع سيمون في وقت واحد نفيق على بداية فصل جديد يبدأ فيه بعرض سورة كاملة من سور القرآن الكريم وهي سورة الفاتحة التي يتلوها الشيخ حب الدين. (ص ٤٦-٤٧). ثم تظهر الدلالات الدينية تباعاً فيذكر نوح عليه السلام وابنه الأبق الكافر بالرب وينبؤ أبيه (ص ٩٧).

وإذا كان الصمت والموت والعدم هي أكثر الكلمات والمفردات استخداماً في الفلسفة الوجودية والأدب الوجودي، فإنها الكلمات ذاتها التي نجدها متناثرة على طول الرواية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر "الهرب من الصراع لن يجعلك مشاهداً مفصولاً عن الأحداث أبداً، لأنك ببساطة أحد أبطال الفيلم إن لم تكن أهمهم على الإطلاق، أنت لست متفرج صنعت المسرحية من أجله..... يجب أن تعرف إذا حصرت نفسك وواصلت طيلة الوقت مشاهدة المباراة الأزلية فستبقى عمرك كله خارج الحلبة جالساً على مقعد الصمت والموت والعدم أن تتشرفق وتتضاءل داخل نفسك، ليس كافياً أبداً أن تعيش مجرد عيشة" (ص ١١٢-١١٣).

هكذا يبحث حمدي الجزار من خلال هذا النص أيضاً في وسط ظلام الكون اللامعقول عن طوق النجاة، كما يجسد ذلك النص أعماق الإنسان الذي يشعر بوجوده الداخلي وما يحدث فيه من صراعات، كما يؤكد الذاتية الخاصة المفضلة عند الوجودي على كل ما هو موضوعي عام.

وإذا كان فقدان الأمل في حياة هادئة تخلو من القتل والتدمير والشعور الدائم بالخطر هو الذي جعلت الفكر الوجودي يميل إلى ذلك الفكر العبثي المتشائم فإن حمدي الجزار يقدم لما تلك الحالة في فصله الثالث عشر الموسوم (بقتلتان) ويبدأ الفصل بـ "ما زلت أتذكر فوهة الطبنجة وضعت

أدب ونقد

واستقرت على جبهتي مرتين، أربع أيدي كانت تملك أمرى، تستطيع قتلى ببساطة وبرود. أربع قبضات من فولاذ ضغطت الطبنجة بقوة حتى غاصت مقدمة ماسورتها فى جلد ناصيتي وأدمت العظم بين حاجبي " (ص ١١٩).

ثم يقدم لنا الآخر على طريقة سارتر الذى يعتبر ذلك الآخر ذنب يتربص بى يقدم حمدى الجزار أنور جبر (ص ٧٨) عنوان فصله الثامن وهو ذلك الشخصية السادية الذى يستمتع بجلد فتاه عارية حتى يدمى جسدها كله .

وها هو يقدم بطل روايته "ربيع الحاج" الذى يمارس الحرية الفوضوية التى لا تأبه بأى قيم فهو معلم الفلسفة مدرس الحق والخير والجمال الذى يضرب بكل ذلك عرض الحائط ويضاجع سيمون ونشوى. بل أصبح الناهى عن الخير والداعى إلى الفحشاء والمنكر وبدا ذلك من خلال سلوك تلميذه "محمد منصور" الذى لم يعد يذهب للجامع لأداء الصلوات ويشرب الخمر الرخيص ويدخن البانجو ويهذى بكلام عجيب عن الله واليوم الآخر وأنبياء الله المرسلين، ومؤخرا صرح لزملائه بموقفه الفلسفى الجديد، وصار يتباهى فى كل مكان بأنه وجودى على ملة سارتر " (ص ١٣٤).

وهذا النص الأخير تصريح لا يحتمل معه تأويل آخر على أن حمدى الجزار يقدم لنا أدبا يعود بنا إلى وجودية سارتر والبير كامى وسيمون دى بوفوار.... الخ

فها هو ينتهى بالرواية نهاية دراماتيكية تجسد الشرور التى تملأ العالم وتظهر من خلال الخبر الصاعق الذى تقدمه نشرة الأخبار كل يوم، وبدأ فى قراءة الخبر الصاعق والعاجل جدا قبل أن يأتى خبر صاعق آخر "السيدات والسادة نشرة أخبار السابعة مساءً يقرؤها عليكم ربيع الحاج" (ص ٢٩٥) ولم يبين لنا ما الخبر وهو أمر له دلالة لتسيطر الروح الوجودية على الرواية كلها وتنبذ فى الشعور بالصدمة والإحباط

أدب ونقد وضبابية المستقبل التى تظهر عند كل أشخاص الرواية بلا استثناء ■



الجسد والتعددية فى " مأوى الروح "

د. أمانى فؤاد

شعرت بزورق غير ذى هدف ، تتخبطه أمواج ومياه متنوعة ، تتغير الأنواء حوله فى طقس عاصف متقلب ، اضطراب فى الرؤية ، وضبابية فى الحبكة ، تناقض فى اللغة ، واهتزاز فى رسم الشخصوص . وعند تمام القراءة تساءلت عن طبيعة النص الذى أواجهه نقدياً:

- ربما هو نص وصفى يشبه أدب الرحلات خاصة أنه يحتشد بوصف تفصيلى لبعض آثار البلدان ، سياحة خاصة فى باكستان والهند ومناطق من مصر ، ووصف لبعض العادات والتقاليد والطقوس التى يمارسها أناس هذه المناطق.

- ربما هو عمل قائم من أجل حوار لا ينقطع بين الرجل والمرأة عن الجسد والغريزة والرغبات ، عن الحب ، عن " مأوى الروح " من خلال علاقات متشابكة ، أبلغ ما توصف به التناقض والانفلات ، التطلع إلى المزيد من الاكتمال الذى لا يتحقق سوى للحظات ، فدائماً هناك حالة انتقاص مما يستدعى رغبات لا تنتهى وتقلبات لا تهدأ للنفس البشرية ، وطمع فى كل ما قد يتاح للإنسان.

- فى أحيان أخرى من القراءة تنساب بأذننى موسيقى وأجواء ألف ليلة وليلة ، فأتذكر شهرزاد وهى تروى قصصها ومبالغاتها الخيالية الأسرة ،

تحيرت عند
قراءة الأولى
لرواية " مأوى
الروح " للكاتب
محمد عبد
السلام
العمري ،

أدب وفن

وأذهب من خلال بعض المشاهد إلى علاقات فنتازية بين الأشياء ، عوالم من الدهشة
العصرية المتجددة.

- فى أوقات تراءى لى أننى أقرأ ما يشبه مقامة أو أجواء حديث عيسى بن هشام
"للمويلحى" ففى تجولات آمال وأبو الخير أو تعليقات عمرو الشرنوبى على تردى
الأوضاع بمصر ، هناك رصد للكثير من سلبيات الواقع ، ينضم إلى ذلك بعض الإشارات
المعلوماتية التوثيقية التاريخية فى الفقرات المطولة عن الخيل العربى والفئران
والصقور ، وغيرها من موضوعات لها إشارات اجتماعية خاصة ، أراها مقحمة على
العمل الأدبى فى غير أجواء الرؤية للعمل.

فى القراءة الأولى لم أحدد رؤية واضحة ، خيطاً أساسياً يتبلور من خلاله العمل .
فتطلب الأمر قراءة ثانية ، وفيها لمست المازق الذى وقع فيه الروائى ، تقدم الرواية رؤية
ملتبسة ، لما يحوطها من حساسية مفرطة فى المجتمعات الشرقية ، لأسباب عقائدية
 واجتماعية راسخة ، وليس من السهولة بمكان التعرض لها على نحو صريح ، لذا توافر
للعمل أفكار جريئة وزوايا التقاط جديدة مستفزة وغير متداولة ، تخير الروائى أماكن
تكتنز بأسرارها وتخدم وتشير من زوايا غير صريحة للرؤية والموضوع الذى من أجله
أنشأ هذه الرواية، لكنها عناصر لم تتبلور على نحو محكم .

اضطر الروائى فى تصورى أن تبقى رؤية النص غائمة ، شبه مشتتة ، ولذا جاءت
مفردات سرديته كأنها جزر منعزلة إحداها عن الأخرى ، ليست هناك فكرة واضحة لها
قدرة على جذب أركانها، فبدت هشاشة بعض عناصر الرواية ، وأثر ذلك بالطبع على
التقنيات المتعددة فى بناء هذه الرواية ، فكانت تقنيات ذات فنية عالية ومبدعة ، وأخرى
أصابها عنصر التصدع والتهافت.

يحكى العمل عن مهندس شاب " عمرو" يحب طبيبة بمصر " ليلي" ثم يتركها دون
مبرر ويسافر للعمل بإحدى دول الخليج " جارثيا" هناك يتعرف بأخرى عربية اسمها "
آمال" ويقع فى عشقها ، يعود فى إحدى زياراته لمصر فيحاول أن يرجع ما كان بينه وبين
حبيبته الأولى ، ويتركها دون مبرر منطقى ليسافر بحثاً عن الأخرى وهو لا يعرف من
يريد ومن يحب ، وهل هو بحاجة إلى الاثنين ؟ ، تتزوج "آمال" من الشيخ "أبو الخير"
العاجز جنسياً لتبدأ علاقة بين أربعة أطراف ، امرأتان تعتركان حول رجل ، ورجل
متخطف يشترى العالم بماله ، وآخر لا يعرف ماذا يريد سوى لذاته وغرائزه.

xx الشخص وماوى الروح xx

"عمرو الشرنوبى" شخصية الرواية الرئيسية شخصية مشوشة ، لا

تتبلور
أدب وفن

يعرف ماذا يريد بالضبط، تتشتت إرادته وفق رغباته ، يبحث عن حب حقيقى، موزعاً بين تاريخه وحبه القديم " ليلى " وبين حب حياته الذى قابله فى " جارثيا " "آمال" بدا ممزقاً منفصم الشخصية قريباً من شخوص ما بعد الحداثة من حيث إيمانه وانصباب اهتمامه بالجسد ورغباته فقط يقول : " وأيقن بما لا يدع مجالاً لأى شك أن اللغة الجسد سطوة ورهبة وسيطرة فى اشتياقه، بدا جسده ينبض ويشتعل كحمى البرارى ، ظمآن ينادى باستجداء وتوسل .. " (ص ٥٣). وهو إذ ينشغل بالكثير من قضايا وطنه ، حيث تمتلئ صفحات الرواية برصد للكثير من السلبيات التى وقعت للشخصية المصرية ، ولأحوال كثيرة لهذا البلد فهو يبقى راصداً فقط ، لا متفاعلاً مع شىء أو قضية سوى ذاته، والبحث عن الحب قضية أولية تشغل كيان الإنسان ، وتشكل اهتمامه الرئيسى ، بحيث بدا وكأن ذراعين مكان عقله ، يفتحهما لأى أنشئ تروى غرائزه على تنوعها وتقلباتها.

عمرو يعمل مهندساً فى بلد خليجى ، لا تشغله كثيراً الأعراف أو الموروثات الدينية والأخلاقية ، إيمانه الوحيد بالإنسان وعقله ورغباته، ويبقى على مكانة وطنه بقلبه برغم سوءاته يقول: " يتساءلون: كيف نحب بلداً يطارد مواطنيه ، ويتهمهم فى شرفهم وأخلاقهم، يشنع عليهم ليدمرهم ، يساعد الأوساخ على تلويث سمعة الشرفاء ولا يسمح لك بالعمل ، الأنكى أنهم يحكمونهم أيضاً " (ص ١٨٢)، وتبقى رغباته الأقوى تأثيراً فيه يقول: " رأسه يعج بالرغبات ، والفرح يشواق لكل بهجات الحياة ، عمل واحد لا يكفى ، وحياة واحدة لا تكفى ، وامرأة واحدة لا تكفى ، وفى الوقت نفسه ، يعنى أهمية أن يكون لها ، وله حرية الاختيار كاملة . " (ص ١١٨).

وبالرغم من ذلك يبدو عمرو مسكوناً بالتناقضات فهو مسكوناً بهواجس الموت والرغبة منه ، لا تغيب صورته عن مداركه ووعيه (ص ٤٥). ولطبيعة هذه الشخصية بدت تحولات غريبة فى مواقف الشخصيات، فهو إذ يبحث عن "آمال" ويتعذب بحبها يذهب إلى " ليلى " ويحدثها عن الارتباط بل وينجذب إليها جسدياً (ص ١٦)، هو ذاته يسأل نفسه: " ولكن بماذا تبرريا متحضر قتالك الشرس وحتى الرمق الأخير برغبة الاحتفاظ بالاثنتين ؟ اليس الفهلوى هو أنت متجسداً فى أبشع صورة " (ص ٥٩).

وتتميز شخصية عمرو الشرنوبى بقدرته على خلق حياة متخيلة ، أحلام يقظة مستمرة ، حياة تعويضية يعيش فيها ما يفتقده فى الواقع ، فهو باحث عن الحب وعن حبيبته التى أسرته يقول واصفاً حاله : " يتلظى على جمر وقدر النار

حتى يلقاها ، إن لم يجدها سيخترعها " (ص ٥٢).

آد- ونفد

يعشق " عمرو السرنوبى " الحب ويقول عن تقديره للحب : " إننى أحب حبنى ، واحتفظ بطلاوته وحلاوته ، وعذوبته لنفسى ، لا أحب أحداً يشاركنى فيه .. إنه حب الإضافة ، وليس التملك .. " (ص ٢٢٥ ، ٢٢٦) ، لم يقف عمرو طويلاً أمام زواج " آمال " ولم يغدّ الشيخ غريماً له فهو شخصية تؤمن بالتعددية ولا يعنيها سوى اللحظة المعيشة .

تبدو شخصية " آمال " شخصية مغامرة ، عنيدة قادرة على فعل ماتريد وإن تصدت للجميع ، مثقفة وجميلة ، متعددة الهوايات ، قادرة على إحاطة من تهوى بالحب والحنان ، تستحوذ على عقله وجسده بحنكة امرأة تعرف أسرار الروح والجسد معاً ، تعزف على الأوتار التى تمكنها من الرجل الذى تريده ، بارعة فى إظهار أنوثتها فى أفضل صورها ، حقق لها الشيخ " أبو الخير " ما يفوق الأحلام من طموحات مادية وترف فاحش ، فقط هى تشير وعليه أن ينفذ ، تعاني من زواج قبلته بعد ضغط من رجل عجوز غير قادر جنسياً على إشباعها تسافر إلى مصر ، إلى بلد حبيبها الأول ، وتقرر أن تنال من المتع مع الحبيب ما حرمت منه ، خاصة بعد هجوم زوجها الرعوى على عيادة " ليلى " وشكه فيها تقول : " لقد أحيا بهجومه الرعوى هذا ما كانت قد قمعته فى لحظة ما ، قررت بالفعل أن تمارس ما ظنه فيها ، إنما هذا ليس خيانة من وجهة نظرها . أعدت تبريرات كثيرة لذلك ... " (ص ٩٣) .

- تبدو " آمال " شخصية متألفة ، ذات هوس بكل ما هو جديد ، متقلبة المزاج ، تتمتع بعقل وذائقة متحررة ، تحتال على الفيود فى جرأة وحنكة .

وفى لحظات اطلاق المكبوتات النفسية العميقة حين دعيتها نساء الواحة إلى الرقص بدت " آمال " أخرى " استدعت الغناء والرقص الهندى ، وسعوا لها الدائرة ، أغانى شجن وحب وعبق أنثوى فواح ، تنادى بألم وحزن وشجن عن حبيب مسكونه به ، تناديه صديقة ، تبكى وتتألم ... نسيت تماماً نفسها ، وكلما رقصت ازدادت بكاء .. " (ص ٢٠٣) ، فى تلك اللحظات تنكسر اقنعة الشخصيات التى تبدو متماسكة وتبدو المتناقضات جلية ، الملاحظة التى يمكن أن اسجلها أنه لا صراع مع معنى أو قيمة أو فكرة يأخذ حجمه فى بناء الشخصيات بالرواية ، فكرة التعددية فى العلاقات أو فكرة الخيانة كلها تمر دون أن تأخذ حقها فى بحثها من جوانب متعددة ، ودون أن تعترك وتتجاوز بنفوس أصحابها .

- تبدو شخصية " ليلى " الطبيبة المصرية الباحثة فى " علم النفس " شخصية متماسكة

ظاهرياً ، لكننا نلمح بالقص حاجتها إلى الحب والتحقق والاكتمال مع رجل تثق فى

الحياة معه ، وهى تمثل شخصية الأنثى المصرية فى جوانب متعددة :

ارتباطها بأسرتها ، كفاحها من أجل تحقيق ذات عملية مستقلة

أدب وفن

ومثقة جديرة باحترام الآخرين وحبهم، حرصها على عفتها برغم حبها لعمره، انخراطها في قضايا مجتمعها من خلال مواقف تفاعلية حقيقية ومؤثرة يقول: "كانت تتحدث عن انتخابات نقابة الأطباء، واشتراكها في جمعية الوفاء والأمل ومساعدتها للمعوقين في حرب أكتوبر، لجان التبرع بالدم .." (ص ٢٣)، فروع دراستها المتعددة.

تعلن عن موقف من السلطة السياسية في ذلك الوقت الذي تحكى عنه الأحداث في الثمانينيات من القرن العشرين (١٩٧٨) يقول واصفاً مكتبها: "...معلق عليه العلم المصرى خلفه صورة الرئيس، تغطيها أثناء وجودها بقماش أسود..." (ص ٣٤).

تنتابها لحظات الضعف والحنين والغيرة شأن شخصيات الواقع الجارية بعروقهم الدماء "فرغم كل الجروح العميقة بدت من قبلتها وتجاوبها بالمبادأة متمسكة به، مما جعلها تمثل لغزاً محيراً..." (ص ٤٤).

وتنتاب ليلي التناقضات شأن الإنسان الحقيقي فتتناوب مشاعرها لعمره خاصة في غيابه وسفره وعلمها بحبه لأخرى" (ص ٤٩).

وتتملكها الغيرة من آمال فتود إيذاءها، وتصاب هي أيضاً بحمى الهوس بالجسد شأن الرؤية الكلية للأشخاص بالرواية، فتحكى هواجس امرأة لغريمتها وتتحول هذه الهواجس إلى نوع خاص من "الإيرونيكية" حين تتحدث ليلي عن هواجسها تجاه جسد آمال، أوريا لأن السارد المضارق العليم ذكر جاءت هذه الهواجس على هذا النحو (ص ٩٤).

وكشأن شخصيات هذه الرؤية وتحولاتهم المبالغته غير المنطقية تنتاب ليلي هذه التحولات المتناقضة والمفاجأة، فبعد إحساسها بحرمانها من عمره وسطوة حبه لآمال وقدرتها، تحولت عن موقفها تقول: "بدت حياتها سلسلة من العذابات المتوالية، يسلمها عذاب إلى آخر، هاهي الأيام تمضي دون أن تتمتع بشبابها، ولذة اكتشاف الجسد مع من تحب... عزمتم أن تأمل خيراً كثيراً، ومستقبلاً مشرقاً... لقد توصلت في لحظة صفاء مع النفس إلى أن الألم الذي ينشأ من العاطفة الجياشة، والقلب المشجون هوئذ في الإنسان كراهية لكل ظلم" (ص ١٠١، ١٠٠)، وقد اتخذت هذا القرار بعد اقتحام أبي الخير ورجاله لعيادتها، وشعورها بسطوة آمال وقدرتها على تنفيذ ما تريد.

يبدو ليلي شخصية متمسكة برغم كل تناقضاتها: تجعلها اقتناعاتها ورويتها الفكرية قادرة على امتصاص الصدمات والتكيف

أدب وفن

معها حتى وإن نالت منها ومن كرامتها هي القائلة : "إن الحياة جوهرها الديناميكية ،
الحركة والتجدد، ولولا ذلك لفقدت معناها ، وفقدنا إحساسنا بها.." (ص ٢٢٢).

xx طبيعة المشهد فى مأوى الروح xxx

ما يلفت الانتباه حقاً فى هذا العمل الأدبى هذه المشاهد التى ينسجها الروائى وتتسم
فى أولها بالواقعية ، أشياء ومشاهد عينية تحدث أمامنا بصورة طبيعية ثم يهبها
الروائى قدرة سحرية لتتحول إلى مشاهد فنتازية تمزج بين الواقع والخيال وتخلق
عالم من السحر والتجدد ، القادر على بعث الدهشة الجميلة فى نفوس قرائه، ولقد
تعددت هذه المشاهد بالرواية ويمكن أن نعدّها تحت ما نسميه بالواقعية السحرية.

هناك مشهد لعمرى مع ليلى حين يقول لها أنه من خلال عطرها سيذيع سر محبتها
له، ليعلو المشهد يتذكرها للحظات الحب بينهما ، فيزداد الناس ازدحاماً يقدمون لها
التحية ويحملون صورها (ص ٤٩).

ويرسم الروائى مشهداً فنتازياً لرحلة صيد تقوم بها آمال وهى فى سيارتها هذه
المعجزة سيارة القرن فتصعد إلى قلعة قايتباى وحولها ترتفع الأسماك والقوارب وتطير
لها (ص ١٥٣)، ثم رحلتها إلى القاهرة عبر رشيد وشأنها مع الأسماك ، لنا هنا أن نتذكر
البساط السحرى وعوالة فى التراث السردى.

ونلمس أيضاً فى هذه المشاهد عوالم ألف ليلة وليلة قدر المبالغات التى كان لها السرد
يحتشد بها يقول: "كلما تمشت تبعثها الفراشات الملونة بالآلاف، تظللها من حرارة
الشمس ، تسترجسدها من التراب ، تزودها بالطعام ، تدخل فى فمها بإرادة كاملة،
وطواعية بالملئات ، وقد تراءى لها قبل أن تظللها صور فراشات جميلة ملونة ، تأكلهن
فتاة جميلة ، أطفال بلا وجوه ، قصور خرافية مملوءة بالجواهر ، كأنها الحلم الذى
يخترق فوضى الزحام بجو خاص لها ، وزمن مختلف دون أن تصطدم بأحد "
(ص ١٦٦)، وعلى مقدار التوظيف السحرى إلا أننى شعرت ببعض الاستنفار من هذا
المشهد إذا تجسد فى الواقع ، لكننا يمكن أن نلاحظ فى هذه التقنيات لبناء المشاهد
المقتبسة مع الموروث السردى فى الفلكلور الشعبى التراثى فى الحكى العربى ، وتماسكه
مع هذا الموروث فى محاولة لمد جسور الماضى فى الحاضر .

هناك مشهد آخر وهو الرحلة التى قام بها الشيخ أبو الخير وآمال وفريقه إلى
الصحراء (ص ١٨٣)، وفيه يستعرض الروائى لعادات وتقاليدها مناطق بكر تشكل جزءاً
من التقاليد المصرية فى الزواج عند أهالى الواحات.

والمشهد الذى صورته الروائى بعد اقتحام أبو الخير لعيادة ليلى وآمال

أدب وفن

فى زيارتها ثم التجمهر الذى حدث بالشارع لرفض الأهالى هذا العنف واستعراض القوة تجاه مواطنتهم الدكتوراة ليلى (٨٨-٩٨) يعد مشهداً دالاً على النخوة والكرامة المصرية قدر ما يدل على التنازلات التى تقدمها بعض الفئات من هذا الشعب ، والكاتب إذ يرسم هذه المشاهد فهو ينسجها ليتنوع بمدلولاتها النهائية ليشير ويكنى عن معان متنوعة يرى أنه من الواجب التنويه بها.

وللأشارة إلى أن هناك جوانب بالحياة خارجة عن حدود العقل والمنطق ، فى بداية قراءتى للرواية تعجبت من هذا الرجل " عمرو " كيف يمكنه أن يحقق رغباته مع أية انثى ، وهل تستوى لديه أية امرأة أحبها أم شعر نحوها بانجذاب غرائزى ، لكننى اكتشفت اختلاف مشاعره من اختلاف مشاهد الجنس والحب بالرواية، فهى قد تراوحت بين مشاهد تقطر منها العذوبة والرقّة والوصول إلى أعماق مكنونات الحب الحقيقى المتحقق بالواقع ، بل وبمشاركة الطبيعة هذه السعادة ، والاتحاد معها ، مثل المشاهد التى تمت بين عمرو وآمال فى آخر صفحات الرواية فى قوله : " ينحنى على شفتيها ليأخذ قبلة ، يحس بالفرح والنشوة والسعادة ، وأن النيل يحوطه ويباركه ويحسه . ترفرف المياه ، تزغرد مع كل حضن ، مع كل ضمة تتأوه... " (ص٢٢٨).

أوفى قوله : " يعدّها لتتلقى نعمة الله التى طال انتظارها من كلا الطرفين كثيراً ، تسأله أنت رايع فين ، إلى أين تريد أن تصل بالضبط ، وعندما دفقا ، انتفض السمك منصتاً صامتاً لسيمفونية لم يسبق له أن سمع موسيقى مثلما يسمع الآن ، ترفع ساقبها مثل صارى سفينة تمر من بعيد.. " (ص٢٢٩)، يصور الكاتب تلك المشاهد وشخصها وكأنهم فى حالة اتصال عرفانى ، واتحاد وجدانى واندماج مع عناصر الكون وتعرف آمال الحب ، تصف مشاعرها له تقول : " الحب هو العطاء والحنان ، لكنه فى الآن نفسه الولع والرغبة فى الانتماء إلى الآخر ، هو الأخذ والعطاء ، والذوبان فيه ، وتشكيل جزء منه ،... إن الانفعال الجسدى الخاص يشكل جزءاً من الحب ، ليس الرغبة فى الوصول إلى ذروة النشوة الجنسية، إنما فى التمدد بقرب الآخر ، وتنسم أنفاسه .. هو معرفة طعم الآخر ورائحته ، تذوقه ... هو أن نتحدث بفهم أحداً الآخر ويعتمد عليه ، أن نوجد من أجله ، لكنه أيضاً عناق الجسدين وتشابكهما ، إن ذكرى المحبوب الجسدية هى الأقوى والأكثر دواماً من الذكريات الأخرى كافة " (٢٣٠ ، ٢٣١).

يقدم الكاتب من خلال صوت آمال نظرات عميقة للحب الحقيقى ، نظرات لا تسبح فى مجردات متعالية لا يقوى عليها الإنسان .. بل توحى بتجارب اعتركتها الحياة وصاغتها من تجارب إنسانية تحتوى الواقع على قدر

أدب وفن

ما تحتوى احتياجات الروح وأتصور أن اسم الرواية يخرج من هذه المنطقة الأثيرية الحميمة التى عاشت بين عمرو وآمال.

هناك مشاهد حب أخرى تقع فى منطقة ضبابية ما بين الحقيقة والخيال هل حدث بالفعل، أم أن حدوثها كان بخيال عمرو فقط ، لقطات تضيئه مع آمال وتبدو مشاهد جنسية لكن يغلفها الحب ويوشىها بالعذوبة والرقى أيضاً ، وأغلب ظنى أنها عوالم خلقتها عمرو ليعوض حرمانه من حبيبته التى غابت عنه بزواجها من آخر.

وتغرق هذه المشاهد فى أوصاف مبدعة للأجواء المحيطة بآمال جسدها أزيائها ، عطورها أدوات زينتها ، حمامها يقول: "...راسخة النهدين ، مشدوداتهما ، نقية ونظيفة بعد حمام دافئ ، تتألق كأرض انغسلت بالمطر، فابيضت زهورها وتفتحت براعمها ، ازدانت قدمها بعصير الحناء الأحمر ، عياناها بالكحل الأسود لرد لعين الشريرة" (ص ١٦٩، ١٦٨)، تتوالى هذه المشاهد وتزخر بهيام وعشق حقيقى ، بالتقاط لكل التفاصيل الصغيرة ، المفردات التى حول الشخصية ، هذه الإحاطة وبهذا الوله يدرك معها القارئ مكانة هذه المرأة بداخل هذا الجانب الأنثوى من طقوس المرأة المترفة فى حياتها ، المرأة التى تعشق جمالها من أجل رجلها. تخرج بعض المشاهد الجنسية الأخرى عن نطاق الحب الحقيقى وهذا العشق والاتحاد بالكون والوصول إلى لحظات السعادة النقية ، لتهبط بعض الدرجات فتتناول ذكرى الحب تتحدث عن بقايا عواطف ، غرائز لم تنطفئ كلية ؛ لأنها لم تشبع ، ولكن تبدو طريقة التعبير عنها شهوانية ممتزجة بالقلق لا بالتوحد والاستغراق وتذوق معانى النشوة الحقيقية وتتمثل هذه المشاهد فى علاقته بليلى حبيبته الأولى يقول : "لمحة ، ياإلهى - ياله من نهد - أشعة القمر التى كانت تنيره كاشفة ، تتيح للملهوف أن يلاحظ منه بضاضة البياض البراق ، جالت عيناه بشراهة فوق القبة الفاتنة إحساس مجهول فى تلك اللحظة ملأ قلبه بمزيج من القلق واللذة . نازفائرة سرت فى أوصاله ، ألف رغبة جامحة أخذت خياله " (ص ٣٥). يستمر المشهد الجنسي ونلمح به الرغبة والأداء الجسدى المشتعل، لكنه مختلف عن مشاهد مع آمال ، فهو قائم من أجل هدهدة الذكريات ، بقايا عواطف ، غرائز لم تنطفئ لأنها لم تشبع.

فى مستوى رابع يصور الكاتب ليلة قضائها عمرو فى الهند مع "ساندى راجا كومار" يقول : "بحيث لم يكن يريد لها فحسب ، بل إن كل ذرات جسده تحتاج إلى ذرات جسدها صارخة أنها تلزمها...وقد أرادها الآن ، ليلة يقضيها ، ثم يستعد لليلة أخرى، شاكراً آمال التى اتاحت له كل هذه البهجةلم يعتقد فى

أدب - وقد

وقت ما أنه يمكن أن يحب أخرى لمجرد أنه يرغبها رغبة عابرة... فبدأ غير مدرك الفرق بين نشوة اللحظة ونشوة الحب" (ص ١١٢، ١١١). ويستمر المشهد بعد هذه التساؤلات ويصور الممارسات التي تمت بين عمرو والهندية، وهنا يمكننا ملاحظة أن شخصية عمرو ممن يحتفلون بحاجتهم الجنسية والجسدية بدرجة عالية، ويضعون لها أهمية أن تكتمل، يلمسون فروقاً بين الحب والرغبة وبين الغريزة وكيفية إشباعها، مثل عمرو وفريق من البشر، وهنا يمكن أن نضع أيدينا من خلال هذه المشاهد - على رؤية قدمها المؤلف في الرواية على استحياء لحساسيتها وحساسية المجتمع الشرقي تجاهها وهي التعدد في العلاقات والرغبات الإنسانية التي تأخذ صوراً متنوعة ولا يحدها أفق أو سقف محدد إنها احتياجات الجسد الإنساني في حالة خروجه عن القيود.

هناك بعض المشاهد التي تدعو للعجب، بل تجعلنا نتساءل هل يسيطر هاجس الجسد والغريزة إلى هذا الحد في طقس هذا العمل.

تذهب آمال لزيارة ليلي في عيادتها فيقول الكاتب: "ثمة سر خلف هذه الأنثى، مع دخولها وخروجها اندفعت ذبابة كالصاروخ، لطمت وجه ليلي التي انتفضت وانقبضت، حاولت إبعادها، كلما حاولت التصقت بها وبدأ أنها مسلطة عليها بفعل قوى خفية، وإذا بالذبابة بدأت تزاول هوايتها المحببة في فنون الرذالة، فاجتذبت ذكراً، بدأ يواقعها على وجهها، بقدر من الانتباه واليقظة" (ص ٨٧).

هناك بعض المبالغات التي تقف لتنتقص من مخزون العمل الفني والتقني وتضيف له بالسلب لا بالإيجاب، هل يقصد الكاتب بالذبابة رمزاً يشير إلى آمال وصنيعها مع عمرو، أظنها إشارة مفتعلة غير مناسبة لعناصر الموقف وشخصه.

هناك أيضاً ملاحظة يجب التنويه إليها تكتظ الرواية بالتقاطات فكرية ووجدانية تختص بالشاعر الإنسانية، غاية في العمق والذكاء بل يضاف إلى ذلك إنطلاقها من تجارب حياتية واقعية تجعلها تتسم بالمصادقية والبعد عن الأفكار المثالية المجردة التي لا تصمد في الواقع الإنساني كثيراً، مثل نظرات آمال السابقة وغيرها من أقوال عمرو ويلي فيما يخص شاعر الإنسان أو شان المجتمع الذي يعيش فيه.

كما أن هناك أقوالاً وتعبيرات جميلة منشورة كأنها زهور بعثرها الروائي بين فقراته، نتف جميلة، لكنها لا تشكل كياناً مكتملاً تقول آمال: "والحب يجعلنا نعشق حتى المسافة التي تفصلنا عن نحب... لا أعرف نهراً جديداً بدونك" (ص ١٧١).

واتصور أن هذا التفاوت في الأسلوب وسقوطه أحياناً من الروائي راجع إلى طبيعة الصراع بالرواية وعدم وضوح الرؤية، أو حساسيتها

أدب - نقد

بالنسبة للمجتمع الذى نحيا به ، لذا نشعر بهذا العلو الذى يعقبه سقوط على فترات فى القص ، يصف عمرو قبة ترتديها آمال يقول : " كانت ترتدى قبة الجمال ، طرفاها أشبه بقرون خروف ، يزينها ويتدلى منه قرط كبير أشبه بالميزان " (ص ١٧٢) ، أتصور افتقاد اللياقة فى عناصر هذا التشبيه وثقله على النفس .

تكتظ الرواية بإشارات إلى تردى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى مصر ، وهى إشارات متعددة ، وتبدو كومضات كاشفة ، منبهاً لأوضاع يعانى منها المصريون ، تحولات أصابت الشخصية المصرية يقول الروائى على لسان ليلى : " الخطأ ليس خطأنا ، الفقر عيب النظام ، الذى لا يعطى للإنسان ثمرة عمله ، إن الشخص الوحيد الذى يستفيد من النظام الرأسمالى هو اللص ، الذى يمكنه أن يصبح مليونيراً فى غمضة عين " (ص ٢١، ٢٢) . ويشير الروائى إلى الخصخصة والوجه القبيح لعمليات بيع الوطن يقول : " قرأ الشيخ صباح هذا اليوم أن هناك قطاعات كبيرة من ممتلكات الوطن تم بيعها ، وأصبح كل شىء معرضاً للبيع كما تخيلوا ، وأن قطار الخصخصة يمشى ببطء ولكنه أكيد ، وذلك منذ بدأ تاريخ الانفتاح " (ص ١٢٨) . كما لا يفتأ الروائى لإظهار الوجه القبيح للقاهرة ومدى الفوضى التى أصابت شوارعها وسلوك مواطنيها ويشير أيضاً إلى العبث بتاريخ الأمة حين يصور ما آل إليه حال مدينة رشيد ، ثم الإشارة إلى العجز الاقتصادى الذى نال من اقتصاد مصر بعد توجه قدر كبير منه فى مشروعات الساحل الشمالى ، يشير أيضاً فى سخرية مريرة إلى رغبة بعض الفئات فى بيع تاريخ مصر وذاكرتها الثقافية من خلال إشارته لبيع نادى سبورتنج بالإسكندرية بعد تحكم عناصر الفساد فى مقدراته ، (ص ١٣٠) .

تبدو هذه الإشارات مع غيرها نوعاً من الرصد وإلقاء الضوء على المشكلات ، من أجل التنبيه لها ومحاولة مواجهتها ، لكننى أتصور أنها لم تأت ضمن الإسهام فى صنع حبكة السردية الروائية ولذا فقد تبدو إشارات دخيلة تضعف من كثافة الرؤية الأساسية وفنية البناء ، أو أنها تشكل بمجموعها خيطاً آخر فى الرواية موازياً للرؤية الأم ومقحماً عليها .

أقحمت أيضاً بالرواية صفحات مطولة عن الجياد وأنواعها وصفاتها وتاريخ السلالات منها ، وأشهر الجياد ، وصفحات أخرى عن الفئران والصرف الصحى بمدينة رشيد فى حكى لا يضيف أبعداً جديدة للرواية قدر ما يشير إلى استعراض لمعلومات الروائى استعراض غير مبرر ، الصفحات المتعلقة بالجواد مطولات توثيقية وما حاجة الرواية إليها ، وماذا تخدم فى صنع حبكةها . فقرات أخرى

أد- وقد

مطولة عن الصقور والصيد فى الصحراء والحيوانات التى انقرضت من الأراضى والصحراء المصرية والكاتب لا يتوانى فلا يمر موقف إلا ويشير إلى التراجع فى أحوال المجتمع المصرى ، بل ويتباكى على الأوضاع المختلفة به (ص ٢٠٠).

xx اللغة وماوى الروح xx

يبدو أن الروح ظلت فى بحث مستمر عن مأوى تستقر به فقد اتسمت اللغة التى عبرت عنها بعدم الإنسيابية فلغة الرواية لا تشبه جدولاً ذا طبيعة متجانسة تستدعى الجملة فيها لاحقتها ، لقد داهمنى شعوراً بأن اللغة قد اعتمدت أو اختيرت أولاً ، تعبيرات سابقة التجهيز، ثم ركبت إحداها تلو الأخرى فلنقرأ قول آمال مخاطبة لعمرو : "أعقلن شاطحة فكرة تخيلية، واصلت: لاتخف مادام لدينا القوة والعزيمة للوقوف ثانية ، ارفع رأسك فابتسم ، هذا الذى حدث لك ، الذى سوف يحدث ، سوف يمر . اضحك ، إن ما يهم بالفعل أن تغزل شرنقة حول قلبك لتقمع ما يجذبك إلى الماضى ، لا تعتمد على تعاطف الآخرين ، إنك تستطيع أن تتخطى كل شىء بدونهم ، ثم قالت: " إن البغل أذكى من أن يرهق قلبه بالركض مسافة ميل طلباً للمجد كما يفعل الحصان " (ص ١٧١) .

اللغة تشوبها لهجة خطابية وتبدو الجمل ذات فتوءات وكأنها سبيكة غير متجانسة ، يقول السارد على لسان آمال : " قالت يتراءى لى مستقبل قائم ، أهرم فيه يوماً بعد يوم إلى جانب هذا الرجل الذى لم يعد لديه تقدير ولا رغبة ، أحس بهدير تمرد ينبثق من مركز طبيعتى نفسه، وإن الأمر بالنسبة لنا أضحى الآن هو الرغبة فى انتصار الأمل على التجربة، ثم قالت : إن عيون الخوف كبيرة" (ص ١٦٨).

لا تبدو اللغة هنا طبيعية وتوحى بتلقائية الحوار ، وأتصور أن ذلك يرجع لرغبة الكاتب فى حشد تعبيرات وأقوال عميقة وعجيبة لنصه ، لفتات ذات بريق خاص، وتحتوى خلاصة تجارب بشرية عميقة ، وهو إذ يصنع هذا يقفد نصه كثير من تلقائية الحوار وإنسيابيته ومحاكاته للواقع ، فى إحدى الفقرات التى ينقل فيها عمرو أقوال اختصته بها آمال، تصورت آمال وكأنها على منصة تخطب ، وتطيل من نصائحها ، وكأن أمامها حشد من الجمهور وتسعى هى جاهدة أن تتابع أحكامها الجاهزة فى الحياة يقول : " كاد يصيبه الجنون ؛ أى حب يريد ، أية أنثى يرغب ، بدا فى لحظة أنه لم يعيش مع إحداها ، أبداً... أبداً ، وأنه استرجع عصور الحب التى رسخ فى عقول بشرها ، إن أى شخص من الممكن أن يحب بحرية ، دون الاحتياج إلى شريك

أو إلى طرف آخر يبادلُه العاطفة ، ويصلح من قانون الرغبة الجسدية

أدب - نقد

واللذة الجنسية ، فى الوقت الذى قالت فيه آمال : احترس أن تكون ظلالاً لغيرك، وإن التحدى الحقيقى هو كيف تعيش حياتك ، وإن الزمن يأكل الحياة ، والعدو الرابض فى الكلام يأكل القلب . وفى رحلة الحياة لا تفقد أنفاسك قبل الخطوة الأخيرة ، إن أجمل الأشياء تلك التى لا يراها غيرك ... وإن .." (ص ٢١٤). هل يمكن أن نشعر بتغلغل الصراع فى نفس عمرو، أو بعدوبة الحوار الذى تم بين آمال وعمرو فقالت فيه هذه الخلاصات الفكرية، اللغة تقف عائقاً دون تشكيل صراع يأخذ حجمه فى العرض فى أسلوب العرض ذاته ، وهل هكذا تنقل الحوارات ، ولمَّ الحوار لا يكتب بالرواية بين طرفين قول ورد ، تستشعر من طريقة العرض هذه أنه برغم الانجذابات الجسدية بين عمرو وآمال ، أو بين عمرو وليلى إلا أننى لاحظت أن طريقة الحوار لا تنم عن حوار علقى عاطفى بقدر ما هو حوار خطابى جدلى.

يكتب الروائى فى تقنية بارعة حواراً بين أطراف أربعة عبر قنوات صوت الحلم وفيه يخلق عالماً من الكشف والتحدى ، ومن تعريه الحقائق وإزالة الأقنعة ويبدو هذا الحوار كأنه رسائل مشفرة عبر النت مقتبساً من الكومبيوتر تقنياته ووسائله، وتوظيفها فى الكتابة الأدبية الروائية يقول: " وصلت آمال رسالة عمرو مشوشة ، عرفت أن ثمة دخولاً على خطها، أرسلت إنذاراً أولياً مفاده أن حب الجنون يهرب من قواعد فرضها المجتمع ، بما فيها وجود الشيخ وليلى الآن ، يحس الشيخ ويشاهد الأفكار المتطايرة ، فعجيبته لعبة الحوار الندى، ومحاولات ليلى الإيجابية والمجيدة، والوعى بما يحدث حولها حتى لو كان فى المخيلة..." (ص ٢١١). وانبرى الكاتب يصنع حواراً تنكشف فيه سرائر الشخصيات الأربعة وكأنه حوار حقيقى قد تم بالفعل فهو يصنع له عالماً مادياً به التجسيد والحركة والتنقلات بين الشخصيات، وفى مرحلة متقدمة من القراءة لهذا المشهد ينمحي الخط الفاصل بين هذا الحوار بين العيون وصوت الأحلام وبين الحوار الحقيقى الدائر بالفعل بين الشخصيات وقد يتساءل القارئ لماذا اصطنع الكاتب هذه التقنية ؟ أتصور، لأن اجتماع عناصر الصراع الأربعة فى مشهد واحد ومكان واحد استدعى نوعاً من المغامرة لصنع هذا الطقس الكشفى الغائم ، الذى تبدو فيه الأذهان وكأنها تلعب لعبة مع معانى الوجود الأزلية الحب ، والخيانة ، الغيرة وغيرها ، خلق هذا ليعرى السرائر ويبقى مشهده ظاهرياً على درجة من اللياقة الظاهرية ، أتصور أن الذى انتقص من فنية هذا المشهد الحوارى المتخيل المبدع هو تشويه الأفكار وعدم وضوح الرؤية لدى الأشخاص ، فجاءت الحوارات والمواقف والآراء بها كثير من التناقضات، بها الكثير من عدم اليقين ، لا أحد يعرف ماذا يريد،

أدب و نقد

عمرو حائر بين ليلي وآمال ، وآمال موزعة بين زوجها وحبيبها، وليلي لا تعرف هل تريده أم تريد حريتها، وأبو الخير حائر بين إخلاص زوجته أو خيانتها، لقد تطلب هذا الوضع اصطناع هذه التقنية الحوارية، وكان الكاتب موفقاً فيها ، فالجميع فى حالة من الحيرة والتخبط وعدم تحديد الإرادة.

وللتخصص الهندسى لشخصية الرواية، أثر فى بعض اللمسات الفنية التى راعاها الروائى فى اختياره للألفاظ للجمال فجاءت متوافقة مع طبيعة الشخصية يقول: " ولم يكن اللقاء مصادفة عن تدبير السعادة . كان تصميماً علمياً تلاقت فيه الفسيولوجيا مع التخطيط، يقول لها : أحب ظلك الناعم ، قالت الحب مفاجأة ينتظرها القلب.. " (ص ١٦٩).

تبدو اللغة هنا كأنها تقسيمات هندسية لعقلية اعتادت هذه التوصيفات الموضوعية وكانت اللغة عند ليلي وآمال لتخصصهما الطبى بها الكثير من الألفاظ المتداولة فى هذا التخصص العلمى (ص ٢١٧)، وغيرها من صفحات.

لاحظت أيضاً أن للغة الروائى سمات خاصة مثل:-

١- توالى البديل المستمر والمتغاير يقول يحملها بين جوانحه : فى قلبه ، وعقله ، نبقى حياة متداخلاً فى نسيجه ، دمه ، فكره " (ص ٧)، أو قوله : " لكنه لم يتوقع مطلقاً أن ثمة زواجاً تم بين أبى الخير " و " آمال " ، هذا فوق حدود العقل ، غير محتمل ، غير وارد أبداً فى حساباته... " (ص ٧). أن كانت هذه المتواليات للاحاطة والتأكيد ، إلا أنها تشي ببعض المبالغات ويمضى الأسلوب بعدها بحاجة لبعض الضبط والتعامل بمقدار الأشياء يقول: " يارب هل لدى عمرو الشرنوبى لقدرة على نسيان ليلي ؟ من أين استمد هذه القسوة، وهذه الغلاظة وهذه الجلافة؟ " (ص ٨).

٢- استخدام بعض التعبيرات المتداولة والمبتذلة والتى تهبط بالأسلوب فى بعض مناطقه وتخرجه عن النطاق الفنى الرفيع المستوى يقول: " ليكون رداً صاعقاً، ساحقاً، وماحقاً، (ص ٩)، أو قوله: " لقد حركت الكلمة " بريانى " مصارين بطنه وشهيته " (ص ٧٥):

٣- تنوع وتعدد الضمائر فى الفقرة الواحدة يقول الروائى : " تظهر دائماً جديدة وطازجة ، فى حلة مبهرة ، فستان أحلامى من الدانتيل ، تختلف يوماً عن يوم ، ولا تراها مرتين . ها أنت امرأة جديدة كل يوم ، وكانت أرادت أن ترى الآثار المصرية.. " (ص ١٨١). نلاحظ فى الفقرة القصيرة السابقة تغير الضمائر

وتعدها فى الجمل المتعاقبة مما قد يسبب إرهاق المتلقى وإشعاره

أدب ونقد

بعدم سلاسة اللغة معه ، واعتقد أن ذلك يرجع لحساسية رؤية هذه الرواية، وتقلبات المشاعر وردود الأفعال المتغاير بها ، أيضاً لوقوع الحوار فى منطقة ملتبسة هل هو ديالوج أم مونولوج متخيل بين الشخص فى داخل شخصية عمرو.

xx المجاز وماوى الروح xx

يتميز المجاز التصويرى فى الرواية وتبدو العلاقات التى يلتقطها الكاتب فيما يشمل المادى والمجرد علاقات متجددة ولها طراحتها دون تعقيد أو ذهاب لأفاق مركبة يقول على لسان آمال: "نورى يبحث عن خلية اسمى ، إنها فيك أنت يا عمرو" (ص ٩)، أو قوله: "... ابتسمى يزهر الليمون، والمسينى لأورد خيلى ماء الينابيع ، وأنا من رأى غده إذا رآك . ودبوس شعرك يكسر سيفى وترسى.." (ص ١٨٠). وينتقى الروائى تعبيراته التى تتخذ التشبيه وسيلتها بعناية يتغيا الجدة والتأثير من خلالها يقول وهو يصف حال عمرو بعد حديثه مع ليلي: "بدا جافاً وجليظاً وسميكا وأن جفافه حاد الزوايا، كشظايا زجاجية..." (ص ٤١)، يمزج الروائى بين المجاز الذى يجسد المعنوى "الجفاف" ويجعل له زوايا حادة ثم يعقبه بتشبيه مؤثر ويصف حال الشخصية. ويستطيع الكاتب وصف نظرات واقعية فى الآخرين لكنه يؤديها فى قالب مجازى معبر يقول: "وكانت مراجعى المتواضعة تهين جزءاً من معرفة كونية شاملة بالإنسان، لذا أقول برأى قاطع وضمير متألف ، أنت ربح ، صواعق، براكين ، لا أعرف من أين يأتى رد فعلك، حتى احتويه" (ص ٤٨).

xx المكان والزمان بالرواية xx

احتشدت الرواية بأماكن متنوعة وتكتنز بالثراء التاريخى والمعرفى ، كما أنه تحكى موروثات وأساطير متعددة ، ومن خلال المكان عالج الروائى علاقة الإنسان بالجسد والغرائر وعرض لكثير من طقوس الشعوب الشرقية وعاداتهم وتقاليدهم ، الأمر المثير للدهشة أن ورود هذه الأماكن فى الرواية يبدو وكأنه قد زج عنوة، فالحيكة الروائية لم تستدع هذه الأماكن بقوة أو بمبررات فنية منطقية ، واتصور أن الروائى قد جعل عمرو يقوم قسراً برحلته إلى باكستان وكراتش ليناقد طقوس وموروثات وتقاليدهم تتعلق بالجسد والممارسات الجنسية التى تعلق بالرغبة والغرائر ، والإشارة إلى حرية التعدد، ولقد أسهب الروائى فى وصف العلاقات المتحررة والمتعددة للمرأة فى باكستان (ص ٧٧، ٧٨)، كما وصف المعابد الهندية مثل معبد "شيفا" الذى يمجّد رمز علة الخلق والوجود الإنسانى ، قضيب من الزمرد أو الذهب باعتباره طوائف من الخلق ، ومعابد خاجوراه ، النشوة السماوية ، وادى المطلقات.

أدب نقد

ويتناسب هذا العرض مع الرؤية التي طرحها المؤلف على حياء في هذه الرواية . ولقد وظف الروائي الأماكن بمصر لتوضيح تحولات خاصة حدثت في المجتمع المصري فهو إذ يتحدث عن النادي الملكي للخيال " نادي سبورتنج " أو عن مدينة رشيد والريف المصري العريق والطبيعة الحرة الخاصة الجميلة يشير إلى تغيرات مجتمعية عميقة ، تعبت فيها أيدي الفساد ببيع وانتهاك هذا التاريخ المصري العريق ، والطبيعة الحرة الخاصة الجميلة. وفق الكاتب أن يجعل تلاقى ليلي وعمرو في عيادتها أو المستشفى الذي نعمل به لفرض قيود على هذه العلاقة وتطويقها بعدم الاندفاع ، كما وفق في أن يجعل تلاقى عمرو وآمال في انطلاقة قارب ، مغامرة غير محسوبة وغير مقيدة برغم أغلالها، شأنها شأن العلاقة. كانت هناك إشارات بالرواية إلى أن أحداثها تجري في بداية سنة ١٩٧٨ بما يتواءم مع فترة قلقه في المجتمع المصري ، وفترة انفتاح ، وتمرد بعد المعاهدات التي برمت مع العدو ، وخلخلة للذات الجمعية وفترة المد الاشتراكي لقد كان هذا الزمن أرضاً خصبة لبزوغ هذه التوجهات الذاتية الجسدية الغرائزية ، هروباً وتعويضاً في آن واحد.

تميزت المساحة الزمنية أيضاً بالرواية بانفتاحها الزمني على السنوات والفترات والحوادث التي استجلبتها مرور السنوات ما بعد هذا التاريخ الزمني ، فغطت الرواية فترات الخصخصة والبيع والتدخلات الأمريكية في الشأن المصري وغيرها من الحوادث

أدب - نقد ولذا يبدو الإيقاع الزمني بالرواية مضطرباً ■

مستويات السخرية فى " المشى للخلف "

إبراهيم محمد حمزة

لكن السخرية تختص بالقصدية ، ووجود هدف من وراء القول ؛ والسخرية فى اللغة من مادة " سخر " ، وأصل التسخير التذليل ، والساخر يحاول فى الحقيقة إخضاع خصمه له ، وفى هذا - بتعبير الدكتور نعمان أمين - ما فيه من تشف عميق وإراحة للنفس المتعبة المكدودة " (١)

السخرية إذن طريقة عليا من طرق التعبير ، لها أدواتها الخاصة كاللماحية والذكاء والقدرة على أعمال المفارقة ، باختصار وبتعبير " إدلر " البغض والانتقام هما الشيطان التوءمان اللذان يولدان السخرية .

وبهذا الفهم للسخرية نطالع المجموعة القصصية الأخيرة للكاتب الكبير فؤاد حجازى الذى يتوج بها السبعين من عمره المديد ، مقدما مجموعة " المشى للخلف " عن سلسلة " أدب الجماهير " ليتم ثمانى مجموعات قصصية ، وإحدى عشرة رواية ، وأربعة عشر عملا للطلائع ، وثلاث مسرحيات ، وعدة كتب نقدية وفكرية وسيرة ذاتية .

فى مجموعته الجديدة يخلع فؤاد حجازى رداء الواقعى ، ويقدم لنا جديده من خلال تسع قصص تراوح بين صفحتين إلى ثلاثين صفحة فى قصة " ورق النعناع " .

والمجموعة - بما تمثله من مرحلة عمرية جديدة لكاتبها تمنحنا

تلتقى
السخرية مع
الفكاهة فى
منبعهما

أدب ورق

سلاف التجربة ، كشهادة قاسية على نظم منحلة .

- حول السخرية ومستوياتها :

يذكر النويزرى فى " نهاية الأرب " فرقا بين التهكم وبين الهزل الذى يراد به الجد ، أن التهكم ظاهره جد وباطنه هزل " والهزل الذى يراد به الجد - على العكس منه - ويضرب للتهكم أمثلة منها قول الوجيه الذروى فى رجل أحذب :

لا تظنوا حذبة الظهر عيبا

فهى فى الحسن من صفات الهلال " (٢) .

ويبدو النويزرى شديد الفهم لطبيعة السخرية التى يسميها التهكم ، وقد يذهل المرء ، وهو يطالع كتابا مثل " المراح فى المزاح " للإمام أبى البركات الغزى ، وهو يروى عن الإمام الشعبى فى امر قدوم رجل يسأله عن المسح على اللحية اثناء الوضوء ، فيقول " الشعبى " : خللها بأصابعك . فيقول الرجل : أخاف ألا تبلها ؛ فيقول الشعبى ساخرا : إن خفت فانقعها من أول الليل .

وروى أن خياطا مرببه وامراة تجلس معه بالمسجد ، فسأل الخياط : أيكما الشعبى ، فرد الإمام مشيرا للمرأة وقال : هذه .

ويجىء رجل إلى أبى حنيفة يسأله : إذا خلعت ثيابى ، ونزلت النهر لأغتسل .. هل إلى القبلة أتوجه أم إلى غيرها ؟ فيرد الإمام : الأفضل أن يكون وجهك إلى جهة ملابسك حتى لا تسرق . (٣)

وحين نتأمل القصة الأولى التى حمل الكتاب اسمها ، تعيش دهشة تكاد تصدقها ، حيث يسرى شعور مرعب لدى القارئ من تصور تحول الحياة لهذا الشكل المقلوب ، فالدولة بكاملها تتحرك للخلف ، المشى ذاته للخلف ، وما يخفف رعب القارئ قدر التهكم الساخر فى القصة ، وفى سطر واحد يبدأ الكاتب قصته بصور متعددة من التراجع والتأخر (تأخر صلاح فى النوم ، وتسكع فى الشوارع ، مؤملا أن يكون الأخير فى الطابور) نجد اختيار اسم " صلاح " يحمل مفارقة كبرى ، نكتشف بعد قليل أن القانون الذى يحكم الوطن يمنح المتأخر والكسول والنائم أولوية ، ويجازى المبكر والنشط والمقدام إهمالا وإنكارا نظير نشاطه ، بعد وقفته بلا طائل فى الطابور ، يقرر الذهاب إلى إدارة المرور ، التى قررت مشروع سير السيارات للخلف ، والمخالف لذلك يجلس أمام وكيل النيابة الذى يحقق معه ، محاولا إقناع المتهم بالمشى للأمام بسيارته " أن تنظر للخلف وأنت تقود ، يجعلك تبطئ غصبا عنك " هنا تبرق لحظة التجلى الأعظم فى عقلية " صلاح " ويشرق نور المعرفة بعقله ، فيهتف " وبهذا تتوقف الحوادث التى تسببها السرعة . وتكف الصحافة عما تسميه " نزيف

أدب - وقد الأسفلت " ص ٧

ووسط حيلة "الواقع المقلوب" يعتدل هذا الانقلاب لحظات التذكر (الماضى) ويعود لحاله فى (الحاضر) لقد انتهت الشركة التى يعمل بها فى الخارج عقده ، ولابد أن يحصل على دورة فى جامعة من جامعات أوروبا ، لكنه مشغول هنا فى دورة أخرى للتدريب على المشى للخلف بالسيارة ، وتذكر قوائد المشى للخلف ، والتعجب كيف فاتته جمال تمريرات الكعوب فى المباريات ، لقد كانت تنتزع إعجاب الناس ، ويواصل حجازى سخريته العنيفة ، حتى يصل بها على السرير ، حيث يلاحظ صلاح أن فتوة قد برز فى نهاية سلسلة ظهره ، واكتشف من مداولاته مع الزملاء بأنهم يعانون الأمر نفسه ، ومعنى ذلك أن الجماع سيتم بعد ذلك بوقوف المرأة خلف الرجل ، وينهى الكاتب قصته بامرأة تأخذ طفلها بيدها وهى تقول له "تاتا تاتا ارجع العتبة" .

- سيرة تتقاطع ؛ لتتصل :

إذا كانت بعض الكتابات تربط فن الكوميديا بالسخرية الاجتماعية ، فإن مرجع ذلك يعود إلى قصور فى فهم طبيعة الأمرين معا ، فالسخرية هنا فى هجومها على الظاهر ، إنما تعرى الباطن وتكشف ما يكمن خلفه " (٤)

وفؤاد حجازى مولع بالفكاهة بكل مستوياتها ، حتى فى أدب الحرب ، تجده مصريا ، يتذوق النكتة ويتفنن فى القافية كما يعرفها عامة الناس ، ورغم جدية "أدب الحرب" ؛ إلا أنه يطعم عمله السردي بلمحة فكاهية عابرة فى أشد المواقف شدة ، نجد فى رواية "رجال وجبال ورصاص" التى تناولت حرب اليمن ، وهى من الروايات النادرة فى موضوعها ، نجده يقول (لوحتنى الفتاة التى لا ترد) ص ٢٦ ويقول (أخبرونى أن نعيمة تسأل عنى ؛ نخيت) (٥)

وفى رواية "المحاصرون" والتى تناول فيها فترة حرب الاستنزاف ، ورغم صعوبة هذه المرحلة ؛ فإننا فوجئنا بالفكاهة تتسلل على شفاه شاب مصرى مجند ، يرتبط بقصة حب ساخرة ، ويعلن عنها حتى على "قزانات الطعام الضخمة" وعلى جدران المطبخ ويكتب "أنا راض وقلبك راض وأبوك غير راض؛ ملعون أبيك" (٦)

حتى فى جوهرته النادرة "الأسرى يقيمون المتاريس" لابد للقارئ أن يبتسم من سخرية الموقف ، حين يؤمهم للصلاة ، فى الأسر شاب ، ويدعو قائلا "اللهم لا تجعلنا نغادر هذا المكان إلا مغضورا لنا" ويعلق الكاتب "انتزعنا هذا الدعاء كل من واديه ، وجعلنا نسبه ونلعنه ، تقوانا لا تؤهلنا لأن يغفر الله لنا" (٧)

فإذا عدنا للمجموعة ، نتوقف عند (لن تستطيع معى صبرا) ويشير المؤلف إلى أنها سقطت من مجموعاته السابقة ولم تنشر ، وقد مر عليها ما يقارب ربع قرن ، حيث

تتكئ القصة على قصة موسى والخضر عليهما السلام ، ومن هنا

تنفجر السخرية بسبب مرجعية الحدث فى الحالىن ، نحن هنا أمام

أدب - وقد



وكيل الديوان ورئيس المدينة ، الوكيل يطلب تعلم الحكمة من رئيسه (الطلب ينطوى على نفاق واضح) ويرد الرئيس ببلاغته السفهية (لن تستطيع معي صمتا) ويعدده الوكيل وتسير الأمور ، فيفجر سفينة ، ثم يقتل مواطنا مصريا يتشاجر مع إسرائيلي ، ثم يجد صيادين اثنين يتشاجران حول سور يسد منفذ مزرعة سمكية ، فيقوم الرئيس بهدم الجدار بعد تقييده يدي أحدهما ، وينفس التوازي مع القصة القرآنية ، يبدأ الرئيس فى تفسيره الفاضح لتصرفاته ، لتنتج سخرية مصدرها معالجة الشئ الحقيق كأنه نفيس ، وتندلع أقسى الضحكات وأقساها من المفارقة بين الإطارين ، قد تكون السخرية هنا سطحية ، لكنها حادة مستفزة ، والمفارقة يعرفها شليجل بأنها شكل من أشكال " النقيضة " (٨) وتبدو صورة الحاكم فى كتابات فؤاد حجازى بشكل عام داخل إطار من الجهل والبعنجهية والغباء مع حدة فى الذكاء السياسى فقط ، وتكاد شخصية المرءوس أيضا تتوحد فى إطار من التبعية والمصانعة والنفاق الساذج ، ثم السخرية من جهله فى غيبته .

- عويس وكراوية :

وتكاد قصة " عويس وكراوية " أن تشكل نموذجا لما نعنيه من علاقة الرئيس والمرءوس على كافة مستوياتها ، حيث قدم حجازى " توليفة درامية " من النقد والهجاء والتهكم والسخرية والدعابة - كما يرى دكتور نبيل راغب (٩)

وتشعر أحيانا أن سلاح السخرية فى يد الأديب ، ليس مبرده على الدوام إلى جو القمع ، بل على العكس أحيانا ما تدفع الحرية لاستخدام السخرية ، لأنه لا شئ ممنوع قوله ، فتكون السخرية هى الأبقى والأذكى .

ولذلك يحق للكاتب - فضلا عن القيمة الفنية للسخرية - أن يلقي رداء المتعة على قارئه ، فالعنت الذى يلاقيه القارئ فى قراءة كتاب ما ، سبب طبيعى بلا شك لاتصراف عنه ، وقصة " عويس وكراوية " تحمل كل مستويات السخرية ، بداية من توظيف الصفة المضافة ، فالمعهد صار " المعهد القومى للبحوث العليا " . وحين تبحث فى مهامه تكتشف كم هى " عليا بالفعل ، نجد الباحث " عويس " صاحب الكرش الصغير ، بينطاونه الذى يشده حتى الركبتين ؛ فيرتفع بصعوبة لضيق فتحتيه ، بينما مساعده " كراوية " بينطاله ذى الفتحتين المتسعتين ، يظهر جوربا فاقع الألوان ، يتباهى به ... هذه المفارقة الشكلية الذكية ، تتجاوز بلا شك لمضمون الرجلين ، باسميهما العجيبين " عويس وكراوية " .. ها هما يبدآن مناقشة مشكلة انقطاع الكهرباء ، ثم مشكلة المواصلات ، ثم مشكلة إعادة توزيع الموظفين ، وهنا يتجلى المنطق المقلوب الذى يحرك الحدث بشكل مثير للدهشة .

وكراوية - المرءوس - ينهل - كالعادة - من علم أستاذه ، تماما كالوكيل

أدب - نقد

فى قصة " لن تستطيع معى صبرا " . إن كراوية يسأل أستاذة شاكيا :
(فى عز المذاكرة النور ينقطع .. قبل بداية أى سهرة النور ينقطع) وهنا تبدأ جواهر
ردود الأستاذ ؛ لشرح الأسباب العبقريّة لقطع الكهرباء :

(ألا ترى أن انقطاع الكهرباء يعلم الصبر ؟ ثم دفع الناس للتأمل والتفكير ... أرحنا
الناس من تعقيدات الحياة المدنية ، يتوقف المترو .. السينما ..) ثم يضع التعليل
الكامل الشامل : (عايزينها ضلّمة) .

وينفس المنطق يأتى تعليله لبقاى مشكلات المدينة ، وهو ذات الأسلوب السلطوى
الجاهل المتبلد الذى رأيناه فى أعمال سابقة لحجازى مثل " صهيل المحارم " رواية ،
وكذا فى بعض مسرحياته القصيرة .

- بدوى وعياد .. سخرية النهايات المبتورة :

" بدوى وعياد " قطع قصصية خالصة المصرية ، تجمعها وحدة الزمان والمكان والأبطال
، لتلتقط عين الراوى الخبير مواقف تحدث يوميا فى حجرة المرافق التى تخرج منها
أرزاق وحياة مجموعة من العساكر الذين يتشاجرون ويشتكون حرمان بعضهم من
الأمّاكن التى يتقاضون فيها الرشاوى ، أو الإكراميات ، والعريف " بدوى " يمثل
السلطة العليا ، والتى يسانده فيها العسكرى عياد ، أم الباشا القائد ، فهو رجل خفى
، منتظر دائما ، وحين يأتى يكون وجوده كعدمه ، يقدم الكاتب ثمانى قطع قصصية
باهرة ، نلاحظ أنها مبتورة النهايات ، وهذا البتر الفنى يمنح العمل إحياءات بديعة ،
فالمواقف هنا ليست نهائية ، إنها تيار يرمى جارف ، لا ينتهى ولا يمكن الوقوف عند
هذه السيدة الفقيرة التى جاءت تشكو حرمانها من مكان جلوسها فى النفق ، رغم أن
النفق هذا به (الرطوبة خانقة ، والمجارى طافحة .. إلخ) لا يمكن أيضا حل مشكلة
طالب العلوم الذى اشتكاه صاحب أحدهم متهما إياه أنه " كسر لمبة العامود " رغم
براءته ، ليجد فرصة لتوثيق علاقته به .. إنها الحكايات المبتورة بشكل فنى ، والبتر
هنا باعث للسخرية ، فالقصة الوحيدة التى تشغل بال " بدوى وعياد " هى مشكلة ديك
القائد ، فديك سيادته نفسه مصدودة عن الأكل ، وسيادته يحمل الرجلين المسئولية ؛
وهنا تبدأ محاولات الحل (اقترح على سيادته يفسحه / عملنا له سلطة خضراوات ولا
فائدة / فيتامينات تفتح الشهية) .

ومستوى السخرية فى هذه القصة تختلف تماما عن غيرها ، هى سخرية الواقع ، لا
سخرية الفانتازيا ، وهنا تجد الواقع التقريرى الصادق الصادم أشد سخرية وأكثر
جراة ووقاحة مما نتخيله ، وتصور الحدث هنا مصدر السخرية ، فى قطعة " العجل

فى العربية " يرسل القائد المولع بالفراخ والديوك بدوى وعياد لشراء
أفراخ من المحلة الكبرى ، وبعد إتمام العملية يقوم السائق معهم

أدب ونقد

باستغلال عربة الشرطة وتحويلها لعربة أجرة تنقل الركاب ، ويأتى الزبائن ، وكل راكب معه بضاعته .. عجل .. أرز .. برسيم إلخ والعجل " ينعر " فى كل نقطة مرور ولكن شرطى المرور يرى كلمة " شرطة " على العربة ، فيفوت " ص ٦٤

إن اللفظ هنا يلعب دورا طيبا فى التصوير الساخر لمجتمع شرطة المرافق ، وما يحدث بها من تجاوزات ، يجعلها شبيهة بأى مكان فى مصر ، اللفظ هنا يحمل دلالة المعيشية لا المعجمية ، ومن هنا تأتى السخرية (ينعر العجل / الأرز يدررب / لا وشنيك الذى لا أحلف به إلا كذبا / سيأخذ منها كلمتين / شاب لقطة / أجرى على عيالى / عزمت عليه / رشت على العساكر إلخ

إن اللفظ هنا يعتمد على مرجعية مجتمعية ، نقلت اللغة من بيانها ومعناها المعجمى لمعنى اجتماعى آخر ، عزمت ليس معناها " قررت " إنما دعت ، رشت أى وزعت لقطة أى لا مثيل له وهكذا يسقينا فؤاد حجازى كأسا أخرى من السخرية عبر لغته التى واصل رحلته مع تفصيح اللفظ العامى ببراعة ومصرية .. يبقى فى المجموعة الكثير ، ومن ذلك قصته الفاتنة " ورق النعناع " التى صور فيها جوا نادرا على الأدب المصرى ، شخصية المناضلة اليسارية ، والغوص فى مشكلاتها الخاصة ، والتعامل معها كبشر وليس كمنهط ، ربما تستحق هذه القصة دراسة وحدها . .

هوامش:

(١) دكتور نعمان محمد امين - السخرية فى الأدب حتى القرن الرابع عشر - دار التوفيقية بالأزهر - عام ١٩٧٨م - المقدمة .

(٢) نهاية الأرب فى فنون الأدب للنويرى - السفر الرابع - الباب الثالث - ص ٧٥٠

(٣) أبو البركات الغزى - المراح فى المزاح " - تحقيق السيد الجميل - طبعة مكتبة الثقافة - القاهرة - ١٩٨٦م - ص ٥٤ وما بعدها .

(٤) دكتور محمد عنانى - فن الكوميديا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨م - ص ٥٠

(٥) صدرت الرواية عن أدب الجماهير - عام ١٩٩٧م طبعة ثانية .

(٦) صدرت رواية " المحاصرون " فى طبعة ثانية عام ١٩٩٧م . ص ٣٩

(٧) طبعة رابعة من " الأسرى " عام ١٩٨٧م ص ٩٢

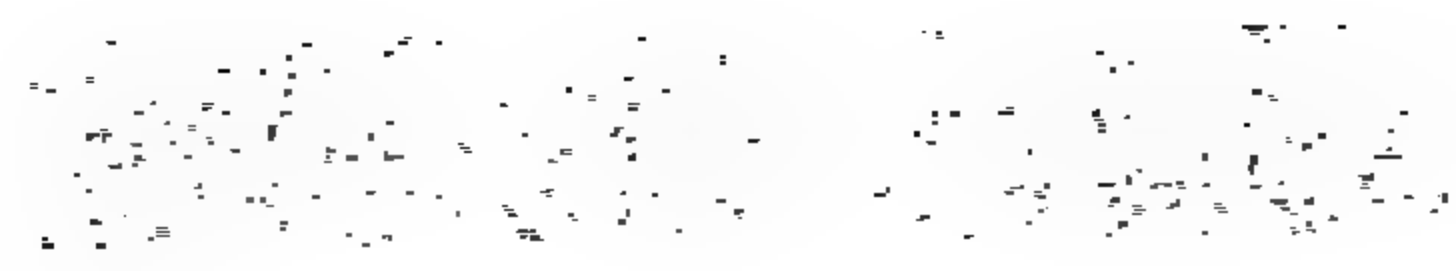
(٨) - دي. سبي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون

بغداد ١٩٨٧ ص ٣٥

(٩) دكتور نبيل راغب - الأدب الساخر - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

عام ٢٠٠٠م - ص ١٣ .

أدب ونقد



التواشج في أعمال عبد لكى وصموئيل

نضال حمارنة

، كما التقت السخرية السوداء في أعمال المبدعين حنظلة . ناجى
العلى . والمتشائل . الروائى إميل حبيبي مع تباعد الأمكنة، فالأول عاش
فى المنافى والثانى عاش فى حيفا . واليوم أجدنى أرى هذا التواشج
والتناغم بين أعمال القاص ابراهيم صموئيل والفنان التشكيلي
يوسف عبد لكى، عبر تجريتهما الطويلة. ابراهيم صموئيل فى
مجموعاته القصصية الأولى خاصة . النحنحات . نلمس الوضوح،
المباشرة، التصريح، ولحظة التحول الحاسمة فى حياة الشخصيات،
ونهاية القصص .. صاعقة .. وحاسمة.

وأغلب أبطال القصص لهم، لهن دور فاعل فى المجتمع أو فى الحياة
السياسية، وسأبدأ مع يوسف عبد لكى من حقل الجرافيك وأخص
أعمال الحفر . فى نهاية الثمانينيات إلى منتصف التسعينيات من
خلال مجموعة سمّاها (شخصاً) والتي رصدت ثلاثة شخوص
بقوتهم وعنظهم، صحيح أنه بدأ يتخلى عن الرصد الواقعى
للشخوص ولتشريحيهم التقليدى وأدخل الكثير من الخيال والحرية
فى صياغة الأشكال والأعضاء والمساحة، إلا أن الوضوح والمباشرة
والتصريح بالعنف الذى يضمه الواقع كان الدلالة. من منتصف
التسعينيات بدّل ابراهيم صموئيل أبطال القصص واهتم بالمهمشين

نادراً ما
نجد هذا
التواصل
وعمق
التواشج
غير المتفق
عليه
مسبقاً بين
عمل أدبى
وعمل
تشكيلي

أدب وفن

والهامشين.. أبطال يحلمون ويتمنون.. يريدون الخروج من المأزق.. إنما نجدهم في متاهة المكان.. المكان بحد ذاته مأزق. إضافة إلى التحايل السردي الجميل الذي حلم دلالات متباينة لخاتمة هادئة موجعة.. يكمن خلف هذا التحايل فهم عميق لتحويلات البشر وللمتغيرات من حولهم.. نجد الذات المبدعة المتمردة التي يعج (أناها) بأسى متراكم وغضب وامل، تقدم حالة أقرب إلى الهدوء الموجه، وكانت في أحيان كثيرة أشبه بالآقدار التي لا راد لها، تحل بصاحبها دون أن تغادره أبداً وفي الآن نفسه دون أن تغادره الرغبة في تجاوزها، بين تلك الرغبة وهذا القدر، ينساب الأسى ويجري هادئاً موجعاً كجدول صغير.

من منتصف التسعينيات انتقل يوسف عبد لكى إلى مرحلة /فحم على ورق/ فكانت الموضوعات كلها جمادات (علياً فارغة. أطباقاً. أحذية) أو أحياء توقفت حياتهم (أسماك ميتة، جماجم، طائر شبه مذبح، وفي معرضه الأخير في غاليري أيام أضاف كائناً بشرياً مسجى). أليسوا هامشين ومهمشين.. ولكن إذا أمعنا النظر طويلاً وبدأنا بطرح الأسئلة على أنفسنا ثم لجأنا إلى التحليل والبحث والشك في المتداول بصرياً، لوجدنا تأويلاً يجرنا إلى تأويل آخر..

وهكذا.. هل هذه اللعب الفارغة تعرج على الأسئلة الوجودية التي تقلق الكائن البشرى منذ بدء نشوء الكون.. الحياة بجديتها وعبثيتها، بمعناها المعيشى أو بفراغ المعنى؟ هذه الأسماك المحاصرة بالمسامير، والجماجم المربوطة بحبال والموجودة في أماكن وزوايا البشر.. وذاك الطائر المتألم الداوى الذي تقرص به سكين لامعة الظلال مازالت تعلن عن عافيتها وتهديدها هذه اللوحات ألا تشبه شخصيات إبراهيم صموئيل في مجموعة. المنزل ذو المدخل الواسع. الشخصيات لم تختار أمكنتها بإرادتها، كانت محكومة بها ومسوقة إليها عنوة وقهراً. وإذا كانت الأمكنة مغلقة وموشحة فلأن الشخصيات حوصرت بها وعتم عليها من خلالها، وبالتالي فإن هذا الحصار وتلك العتمة وذلك الضيق كان لهما أن يشاركا الشخصية معاناتها النفسية فتكون الأمكنة سبباً رئيساً في الأسى الروحى للشخصية، فكيف للمرء أن ينفك أو ينسلخ عن المكان وهو كالجلد للجسد.

يوسف عبد لكى يسحب من زوايا حياتنا المهمل والمركون جانباً، المنسى والميت، ويعيد تقديمه إلينا بغمم على ورق مشتغلاً بتقشف الصبر ودقة لا متناهية على الظلال على اللونين الصارمين الأسود والأبيض كأنه يستنطق زجاج الكؤوس، جلد

أدب وفن



الأحذية، عظم الجماجم... عيون الأسماك الحية رغم موتها.
ابراهيم صموئيل يهتم بتفاصيل الحدث المشهد وبالأفعال الحركية مستفيداً من
الفنون المختلفة، السينما، الفن المرئي. ويشتغل على الجملة والتعبير والمفردة كي
يصيب هدفاً بطلقة واحدة كما يقول. واجداً الطيوف والظلال والموازنة فيما
بينهما ليؤدي إلى أكثر من معنى، أكثر من تأويل وإلى أكثر من إحساس لدى
القارئ. إلى القصة اللوحة، وعبدلكي يرسم قصة متخيلة لطبيعة

صامتة ■

أدب ونقد

روحي فايان: روائي النهايات المفتوحة

د. ماجدة إبراهيم

دكتوراه السوربون الجديدة في الأدب الفرنسي
أستاذ مساعد بكلية الآداب - جامعة طنطا

- منذ عامين، احتفلت الأوساط الأدبية والثقافية الفرنسية بالذكرى المئوية لميلاد الكاتب الفرنسي الشيوعي روجي فايان Roger VAILLANT (1905-1970).
- وهو احتفال كان مسجلاً في فرنسا في أجندة عام ٢٠٠٧ للاحتفالات القومية nationale. هذه الأوساط هي:
- ١- الجمعيات: جائزة روجي فايان Le Prix Roger Vailland و
أصدقاء روجي فايان Les Amis de Roger Vailland ودار المسرح La Maison du Théâtre ولقاءات للقراءة في نورماندي السفلى Rencontres pour lire en Basse-Normandie
- ٢- دور النشر: لوتان دي سوريز Le Temps des cerises ولاباس دي فان La Passe du Vent ويوشى- شاستال Buchet-Chastel وجاليمار Gallimard وج سي لاتاس JC

أدب وفن

3- المؤسسات العامة: إذاعتى راديو فرانس/ فرانس كولتور/ Radio-France
 France-Culture والمسرح القومى الشعبى Théâtre national populaire
 ومدرسة المعلمين العليا Ecole normale supérieure وفيللا جيليه Villa
 Gillet ومكتبة اليزابيث وروجى فايان Médiathèque Elisabeth et Roger
 Vailland ودار العمال المعدنيين Maison des Métallous ودار الكتاب Maison
 des écrivains ومكتبة الأفلام الفرنسية Cinémathèque française
 4- أجهزة الوصاية الثقافية: وزارة الثقافة والاتصال Ministère de la Culture et
 de la Communication ودراك رون-الب DRAC Rhône-Alpes والمجلس
 القومى رون-الب Conseil régional Rhône-Alpes والمجلس العام لإقليم
 لان Conseil général de l'Ain ومدينة بوران براس Ville de
 Bourg-en-Bresse

عاش روجى فايان ملتزماً طوال حياته بقضايا بلده ومجتمعه، قبل انضمامه للحزب الشيوعى وحتى بعد انسحابه منه على إثر تقرير خورشوف KHROUCHTCHEV فى عام ١٩٥٦ عن جرائم ستالين STALINE. وتنوعت كتابات روجى فايان: فعلاوة على عمله بالصحافة، كان روائياً وكاتباً مسرحياً وناقداً أدبياً وفنياً. لكن بالرغم من تلك القيمة الأدبية والفكرية لروجى فايان، فإنه لم يحقق الشهرة التى حققها سارتر SARTRE أو كامو CAMUS، وهما أيضاً كاتبان ملتزمان مثله. كما أن الحيز المخصص لأعماله فى كتب تاريخ الأدب الفرنسى ضئيل والدراسات التى أنجزت عنه لم تكن بالقدر الذى يستحقه. أضف إلى ذلك الغروب الحالى للشيوعية التى كانت تشكل الشريان الأساسى والدعامة الفكرية لأعمال روجى فايان.

والمحصلة الآن هى أن أعمال روجى فايان تُقرأ قليلاً اليوم. وإن الاحتفال بذكرى ميلاده المثوى يعد فرصة لجذب الانتباه نحو تلك الأعمال ومناسبة طيبة للإجابة على هذا السؤال: لماذا نقرأ روجى فايان؟ ماهى أهمية أعمال هذا الكاتب بالنسبة لقارئ فى مطلع القرن الواحد والعشرين؟ وأخص بالذكر هنا بعض رواياته التى كانت موضوعاً لأطروحة الدكتوراه التى قدمتها لجامعة السوربون

أدب ونقد

الجديدة بفرنسا. وهذا بيانها:

١- اللعبة الغريبة (١٩٤٥) Drôle de jeu

٢- الضربات السيئة (١٩٤٨) Les Mauvais coups

٣- صحة ممتازة (١٩٥٠) Bon pied bon _il

٤- شاب وحيد (١٩٥١) Un Jeune homme seul

٥- بوماسك (١٩٥٤) Beau Masque

٦- ٣٢٥٠٠٠ فرنك (١٩٥٥) Francs ٣٢٥٠٠٠

أولاً: إن روايات روجى فايان لنموذج لرؤية ماركسية للواقع الفرنسى من فترة الثلاثينيات إلى نهاية الخمسينات. وهى رؤية جديدة بأن نتعرف عليها ، تمتزج فيها الحقيقة التاريخية بالمبادئ الشيوعية والمبادئ النسوية. فتصف لنا رواية اللعبة الغريبة ورواية شاب وحيد المقاومة والكفاح السرى للشعب الفرنسى ضد الاحتلال النازى، أثناء الحرب العالمية الثانية. كما تصف لنا هذه الرواية الأخيرة شاباً وحيداً بمجتمع البرجوازية الإقليمية الصغيرة فى فترة ما بين الحربين العالميتين، وذلك من خلال نظرة شاب مرهق. وتدور أحداث رواية صحة ممتازة فى أوساط اليسار المتطرف، وتصف لنا الاضطهاد البوليسى ضد الشيوعيين فى فرنسا فى حوالى عام ١٩٤٩. كما تشكل روايتا بوماسك و ٣٢٥٠٠٠ فرنك لوحة متكاملة للمجتمع الفرنسى فى بداية الخمسينيات ، بما فيه من مد أمريكى قوى التأثير وحرب باردة بين الشرق والغرب وتفاوت طبقى صارخ وانقسام فى النضال العمالى إلى نضال نقابى ونضال فردى.

والطريف هنا هو أن وصف روجى فايان للحالة المعيشية للعمال الأجانب فى تلك الفترة، الواردة فى رواية بوماسك لمرجع موثوق به للمؤرخين الوسطيين فى هذا الموضوع. فلنطالع هذا الخطاب الموجه من بييرت Pierrette العاملة الفرنسية والنقابية الشيوعية إلى أقرانها العمال، عندما سبأ أحد الحضور عاملاً إيطالياً: " الساعة، سبأ أحد الحضور عاملاً ، لأنه ايطالى..." وسألت هل رأى الحضور فى القاعة عربات قطارات البهائم التى يعيش فيها العمال الإيطاليون وعمال شمال أفريقيا ... ؟ لماذا لا يوظف المقاولون العمالة الفرنسية؟ لأن الفرنسيين لن يقبلوا الحياة فى هذه الظروف ولا هذا الراتب". وفى صفحة أخرى، نجد شخصية بوماسك Beau

أدب-وقف Masque وهو عامل ايطالى يشكو من تدنى المهن التى يمارسها هو

وأقرانه مقارنة بالفرنسيين: "كان الإيطاليون لا يستخدمون إلا فى الأعمال الثانوية التى لا يقبل الفرنسيون القيام بها: أعمال الحفر والتحطيب وأمانة الزراعة".
والطريف أيضاً أن توصيف روجى فايان لليمين واليسار، الوارد فى روايته اللعبة الغريبة لمرجع تفصيلى وحنى يستعمله إلى الآن ككتاب السياسة - الوسيطيون أيضاً- فى عرضهم لهذين التيارين السياسيين اللذين يقتسمان العالم منذ زمن.ها هو مارا Marat بطل هذه الرواية يشرح: "رجل اليسار يؤمن بالسكة الحديد وبالطائرة وبالراديو T.S.F. وبالقاح الذى سيوقف المرض المتعذر شفاؤه وبالطعم الذى سيعيد الشباب وبمساواة المرأة والرجل وبالفراق الدولى الذى سيمنع الحروب. رجل اليسار يؤمن بالإنسان ولا يتصور حدوداً قبليّة a priori لقدرة الإنسان. رجل اليمين يؤمن بالله وبجبرية القوانين الاقتصادية وبجهنم وبالأزلى الأنثوى وباللعنة التى تثقل على الشعب اليهودى وبالحرب المحتومة وبأن هناك دائماً "فقراء وأغنياء" وبأن المارشال (بيتان PETAIN) جدير بالاحترام وبأن هتلر لا HITLER يهزم".

ثانياً: إن روايات روجى فايان التى يتم تكوين الأبطال فيها من خلال العمل النضالى، لنموذج قيم لرواية التكوين التى تسمى بالألمانية Bildungsroman .
فنجد أن أبطال روايات روجى فايان أغلبهم من الشباب؛ لهم من الشباب القوة والحماس وبالذات الثورة. غير أن خصوصيتهم هى فى صورتهم التى لا تنفصل عن صورة الشيوعى وفى تكوينهم الذى لا ينفصل عن النوايا النضالية لمؤلفهم.
يبدأ مسارهم السردى - وفقاً لمنظومة رواية التكوين - بالانفصام عن الأب، سواء كان المقصود بهذا الأب صلة الدم أو المهنة أو الطبقة الاجتماعية التى ينتمون إليها. فترفض بييرات بطلة رواية بوماسك إذلال صاحب المصنع لأبيها العامل بهذا المصنع وترفض استغلاله لها ولأقرانها من العمال. وتؤكد كرامتها وتدافع عن نفسها وعن أقرانها بالالتزام النقابى والشيوعى. وكذلك ينفصل رودريج Rodrigue بطل رواية صحة ممتازة عن أسرته وقيمها البرجوازية - كما هى العادة الجارية فى ذلك العصر - ويصبح مناضلاً شيوعياً، يشارك فى المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية ثم فى العمل السياسى بعد هذه الحرب. وأخيراً، فإن أوجين- مارى

أدب وفت Eugene-Marie بطل رواية شاب وحيد لا ينكسر إحساسه بالوحدة

إلا بتركه حياة الدعة والرفاهية التى نشأ فيها فى بيئته البرجوازية الصغيرة والتى كفلتها له مهنته كمهندس فيما بعد، وبانخراطه فى المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية، جنباً إلى جنب مع عامل السكة الحديد الشيوعى وعامل السكة الحديد المسيحى...

وتكون خواتم هذه الروايات سعيدة ومفتوحة، كما ينبغى فى رواية التكوين. فينجح الإضراب الذى نظمته بييررات فى رواية بوماسك ضد عملية "الإنتاجية" L'Opération-Productivité وهى عملية تطوير المصنع الذى تعمل فيه، عملية هددت كثيراً من العمال بالتسريح والبطالة. وتختتم الرواية بنغمة تفاؤلية تعلن عن اقتراب عصور رائعة ومدهشة للنضال العمالى وعن نضج لا مثيل له لبطل الرواية. وكذلك يتم الإفراج عن رودريج فى نهاية رواية صحة ممتازة بعد أن زج به فى السجن لعمله فى المقاومة، وتنحل مشكلته الزوجية برحيل امراته. أما رواية شاب وحيد، فإن الستار يسدل فيها على تقييم ايجابى لسجن البطل، الذى يعد أول خطوة على طريق اندماجه الاجتماعى، بعد عزلة عاش فيها طوال حياته وعلى تأكيد سعادته المقبلة تبعاً لذلك.

أما عن طابع السيرة الذاتية لرواية التكوين فهى بالطبع واضحة جلية فى روايات روجى فايان. هذا مع احتفاظ الكاتب بحريته كمبدع لشخصياته: فهو إن أعطاها شيئاً من نفسه، فإنه يحفظ عليها طرافتها وتميزها. هكذا فإن شخصية أوجين-مارى فى رواية شاب وحيد، ذلك المراهق المنعزل الذى نشأ فى بيئة برجوازية صغيرة محافظة والذى يحب علم الهندسة والشاعر رامبو RIMBAUD والكاتب المسرحى كورنى CORNEILLE هو روجى فايان نفسه فى فترة ما بين الحربين العالميتين. وكذلك شخصية رودريج فى صحة ممتازة الذى زج به فى السجن هو روجى فايان عندما تم القبض عليه فى مصر فى عام ١٩٥٢ أيام الاضطهاد الناصرى للشيوعيين. وأخيراً فإن شخصية بييررات فى رواية بوماسك ذات طابع خاص. فقد أخذت من مؤلفها صفات الشجاعة و"الأسلوب البلشفى" المتكشف فى الحياة وحب القراءة. لكنها تميزت عنه بكونها عاملة وليست مفكرة برجوازية صغيرة مثله، وأيضاً فى دوافع التزامها الشيوعى وفى صور نضالها. ولنقل بالأحرى، أنها - فى المجلد - روجى فايان كما كان يتمنى أن يكون.

ثالثاً: إن فى روايات روجى فايان مفهوماً لبطل الرواية جدير بنا أيضاً أن نتعرف عليه. نجد فى ذلك المفهوم تلك الثابتة الدائمة وهى

أد- ونقد

الفكر الشيوعى الذى يدعم أعماله ويمنحها طابعها الملتزم. عبث روجى فايان عن هذا المفهوم فى "رسالته إلى بيير برجى" "Lettre à Pierre BERGER" (١٩٥١) حيث أقام بينه وبين مفهوم الحرية صلة وثيقة. فالحرية الكاملة فى رأيه تكون بالإخضاع الكامل للطبيعة لصالح الإنسان. أما البطل فهو الإنسان الذى يُحسن أكثر من الآخرين إخضاع نفسه لإرادته الشخصية، وذلك فى خدمة قضية الحرية الإيجابية فى عصره. ويرى روجى فايان أنه لا بطولة حقيقية إلا فى خدمة الحرية ولا حرية ممكنة إلا من خلال العمل البطولى.

ويعبر روجى فايان عن معارضته القاطعة لمذهبى الطبيعية Naturalisme والشعبية Populisme ويبرز الطابع الملحمى الدرامى لرواياته: "أنا أصف كفاح الأبطال ضد حيوانات التنين". وفى تحديده لموضوع رواياته وهو قصة العمل الإنسانى الحر والفاعل، فإنه لا يذكر الحتمية إلا فى المقام الثانى كإطار لهذا الموضوع: "إنها الطبقة الصاعدة التى تستولى على السلطة، هذا هو محرك التاريخ. إن كل إنسان هو الذى يصنع درامياً سيرته، هذا هو الموضوع الوحيد للروايات والمسرحيات. لكنه يصنع سيرته فى ظروف اجتماعية وتاريخية وجغرافية فى غاية التحديد".

إنه إيمان عميق بالإنسان تشكل لدى روجى فايان بفضل عقيدته الشيوعية، وكذلك باطلاعه على الأدب السوفييتى حيث لا يكون البطل إلا أكثر تضوقاً وأكثر تحدياً وشجاعةً، وأخيراً باطلاعه على مسرح كورنى فى القرن السابع عشر الفرنسى، الذى كرس المروءة Le c_ur كصفة أساسية للفروسية وجعلها موجزاً لصفات الإباء والكرم والاندفاع والشجاعة. هكذا تبرز فى روايات روجى فايان بين عوامل الوراثة والبيئة ووطأة الماضى وغيرها من القوى الطبيعية (قانون الانتخاب الطبيعى) والقوى الميتافيزيقية (الإيمان بالحظ) شخصيات تغمر الساحة ببريقها واكتمالها الخلقى ونضالها وتأثيرها الفاعل فى العالم من حولها، معبرة بذلك عن حريتها.

نذكر من هذه الشخصيات الروائية على سبيل المثال لا الحصر، رودريج بطل صحة ممتازة. فهو أول شخصية بلشفية كاملة فى أعمال روجى فايان، ذلك لانتظامه ووعيه بدوره فى النضال الشيوعى ولتكوينه المتين كمقاوم ومناضل. هكذا يصفه مؤلفه: "إنه عامل هادئ شرع فى تغيير وجه العالم". كما أن صفاته الخلقية من حب للناس وطيبة وقدة ذهن جعلت منه لا بطلاً شيوعياً فحسب وإنما بطل بصفة عامة. كما نذكر شخصية بييرات التى تشكل تتويجاً لنموذج البطل الشيوعى فى روايات روجى فايان، وذلك بفضل نبلها الأخلاقى وكفاحها ضد عملية "الإنتاجية" التى

أدب ونقد

سبق لنا ذكرها. وننوه هنا إلى أن شخصيتها لا تعارض شخصية رودريج وإنما تكملها وتتممها. فإذا كان رودريج صورة للمناضل الشيوعي في السجن، فإن بييرات تضطلع بالصورة الرئيسية للنضال الشيوعي في وقت السلام وهي النضال العمالي.

رابعاً: إن روايات روجي فايان ذات صنعة فنية متميزة من حيث البنية ورسم الشخصيات وأسلوب الكتابة. فالقاعدة الأولى لبناء الرواية عند روجي فايان هي الترابط la cohérence ووحدة التعددية l'unité d'une multiplicité وهما شرطاً الانسجام في العمل الفني. فتتقاطع في رواياته، الحكمتان - الاجتماعية والعاطفية - من خلال الشخصيات المعنية بهما معاً. وتأخذ كل من الحكمتين الشكل الدرامي بما فيه من مقدمة وعقدة وتطور لهذه الحكمة وأزمة وحل. هذا ما شرحه روجي فايان بنفسه: "أنا أنطلق دائماً من قصة مكونة من خمس لوحات متساويات بشكل ملموس. الأوقات الخمسة للمأساة la tragédie. أنا لا اعتقد أن هذا التقسيم عشوائي. فكل رواياتي مكونة من خمسة أجزاء. إنها الحركة الأرسطية".

أما في وصف الشخصيات، فنجد نزعة التجديد هي الغالبة عند روجي فايان. فهو يستوحى أساليبه من الواقعية Réalisme الفرنسية والسلوكية Béhaviourisme الأمريكية أكثر من تأثره بطريقة الوصف الكلاسيكي القائمة على الاستدكار Rétrospection والاستبطان Introspection. وذلك بالطبع أوفى وأصدق في تقديم الشخصيات. فها هي بييرات - بطلة بوماسك - التي يحكي الزاوي ماضيها بارتجاع فني Flash-back ويكشف لنا عن أحلامها وتأملاتها. لكن التركيز الأكبر يكون على الوصف الموضوعي لتلك الشخصية: من خلال بنية جسمها وملبسها وحركاتها وكلامها وحتى صمتها. وأخيراً تكون الصورة الشعرية القادرة على تكثيف حقيقة هذه الشخصية. وذلك بتشبيهها تارة بالسيف وسلاح الصلب لإبراز قوة إرادتها وتارة أخرى بالإلهة ديانا Diane Chasseresse لإبراز عفثها وطهارتها.

وأخيراً، فإن أسلوب روجي فايان في الكتابة لمثال يُحتذى في كل محاولة للكتابة الفعالة: فيه يقترن الوضوح الكلاسيكي بالموسيقية الحديثة. وضوح توصل إليه صاحبه بالحرص على التفسير وذلك بترجمة المفردات الأجنبية والصعبة والتجسيد بالصور الجمالية وشرح تصرفات الشخصيات. وضوح توصل إليه أيضاً بتحري الدقة من خلال اللفظ المضبوط وتحديد التوريات واستعمال الأرقام والخرائط

أدب ونقد

والرسوم البيانية داخل رواياته الأدبية. وضوح توصل إليه أخيراً بالإيجاز من خلال استعمال الجملة القصيرة والتعبير المختصر لكن البليغ. أما عن الإيقاع الموسيقي، فمردده استعمال اللاتماثلية l'asymétrie التي تكسب الجملة الطبيعية والتلقائية واستعمال التعداد l'énumération الذي يثريها ويمنحها تناغماً وتناسقاً، أو على النقيض من ذلك استعمال الحذف l'ellipse الذي يفكك الجملة ويضفي عليها طابع الفعالية والخفة و"الديناميكية".

خامساً وأخيراً: إن لروجى فايان كلمات مضيئة على الطريق، جمعتها من كتاباته الشخصية ومقالاته الصحفية.

كلمات فيها رفض للفقر كحتمية تاريخية وقدر لغالبية البشر: "إن الفقر رذيلة، إن الوفرة لمواتية للتنمية الشاملة للإنسان. إن الثراء لجدير أن يبحث عنه، وإنه من صالح كل فرد أن يرتفع مستوى المعيشة العام بأكبر درجة ممكنة... (إن العقل والروحانية لثمار الثراء. وإن السلام والحرية سيكونان ثمار الثراء)... ليس هناك جبرية اقتصادية. ليس تناك جبرية. إن الإنسان يستطيع أن يغير وجه العالم... لا بد من فرض الرخاء" ("موت ملحد" - La Mort d'un athée - ١٩٤٤).

كلمات فيها ربط بين مفهوم السعادة - التي لا تأتي إلا بالتغيير - والماركسية: "أود أن أقول إنى أومن بالفرحة والسعادة" ("موت ملحد"). "إن السياسة هي تقنية سعادة الناس في المجتمع. وإن الماركسية هي حلم السعادة الممكنة في التاريخ)... (إن البحث عن السعادة هو محرك كل الثورات وكل المعارك القيمة)... (إن السعادة لا تأتي للإنسان من السماء، إنها تأتي للإنسان من الإنسان)... (إنه الرفض نفسه للرداءة والجهن والاستسلام، إنه الميل نفسه للسعادة الذي يقود الشباب على الأخص، في المحاولة الوحيدة نفسها، إلى العمل من أجل تغيير وجه العالم والحياة بطريقة خطيرة" ("البحث عن السعادة هو محرك الثورات" - La Recherche du bonheur est le moteur des révolutions - ١٩٤٨).

كلمات فيها حث على العمل بالسياسة دون الاكتفاء بالاطلاع عليها:

"إن الوقوف على السياسة، أي على التاريخ الذي يجري صنعه، ومشاهدتها في

(التلفاز)... (لفيد في السلوك السياسي. لكن ليس هذا هو السلوك

السياسي.. وأن تكون للمرء آراء لا يكفى أيضاً في هذا الشأن: فالرأى -

أدب ونقد

فى مفهومه - ليس يقيناً ولا على الأقل عملاً مدروساً).... (إن السلوك السياسى يعنى أن تتحرك بدلاً من أن تُحرك، أن تصنع التاريخ وأن تصنع السياسة بدلاً من أن تُصنع أنت أو يعيد هذا التاريخ أو تلك السياسة صنعك. إن السلوك السياسى هو أسلوب فى التصرف؛ إنه عمل ينقسم إلى سلسلة محددة جداً من الأعمال. إن السلوك السياسى هو أن تُقاتل، أن تُحارب، حريك أنت، بأهداف حربية ومناظير قريبة وبعيدة، وبخطة وتدبير" ("مدح السياسة" "Eloge de la politique" - ١٩٦٤).

كلمات فيها تأكيد على قيمة العقل عند الإنسان. فبالعقل يعى الإنسان الواقع من حوله ويفكر فى انفعالاته (وهى الشق الأساسى الثانى فى تكوينه)، فيطور حياته والعالم من حوله للأفضل؛

"إن النبات يبلغ أشده عندما يعطى ثمراً).... وإن الإنسان الناضج الذى بلغ أشده لا يعطى ثمراً فحسب، وإنما يكون هو نفسه ثمرة الشخصية. فهو فى آن واحد متجرد من ذاته وغير متجرد منها.

وهو عندما يفكر فى ذاته، فإنه يفكر فيها مؤرخة ومحددة الموقع).... (. فيقول لنفسه: أنا أعيش فى فرنسا، فى مكان كذا وفى بيئة كذا وفى عصر كذا من تاريخ الإنسان وتاريخ فرنسا وتاريخى. وأنه وفقاً لكل هذه الظروف، يفسر لنفسه آلامه ومتعته ورغباته وكرهه.

لكن ذلك لا يمنعه من أن يتألم ويتمتع ويرغب ويحب ويكره. فإنه سيكون قد فكّر فى لا شيء، إذا فكر فى ذاته وإذا كف عن التألم والتمتع والرغبة والحب والكرهية، الخ... إنه تعريف الإنسان نفسه فى أن يكون قادراً فى آن واحد على التألم والتمتع، الخ... وعلى التأمل والتفكير فى ذاته وفى آله وفى تمتعه، الخ...

وبانعدام التألم والتمتع، لن يعيش الإنسان ولن يكون موجوداً إلا على غرار التصور . un concept

وبانعدام القدرة على التأمل والتفكير، لن يكون إنساناً).... بقدر ما يفكر فى ذاته كموضوع محدد ومؤرخ ومعين الموقع، فإن الإنسان يفكر فى ذاته فى العالم)....

وهو يحاول أن يفسر نفسه لنفسه، وفقاً للبيئة الطبيعية والحيوية والتاريخية والاجتماعية التى يوجد فيها.

ويقدر ما يستمر فى التألم والتمتع والرغبة والكرهية، فإنه يحاول أن يستعمل نتيجة أفكاره لتغيير آله إلى متعة وإشباع رغباته وإسعاد من يحبهم وإلغاء

أدب وفن سبب كراهيته)....

إن الإنسان يفكر في العالم وفي ذاته الموجودة في العالم، وهو في آن واحد يضع ثمرة أفكاره في خدمة احتياجاته.

إن الإنسان العاقل يستعمل عقله لا من أجل التفسير فحسب، وإنما من أجل تغيير العالم وتغيير ذاته داخل العالم" ("بعض الملاحظات حول نقد للسيد / إميل هنريو")

Quelques réflexions à propos d'une critique de M. Emile (Henriot - ١٩٥٦)

إن الحديث لا ينضب عن روجي فايان. كنت أود أن أعرض فيه ما قدمته بمزيد من التفصيل والتوضيح. كنت أود أن أعرض فيه آراء هذا الكاتب الطريفة في مفهوم الحظ ومعالجته قضية المرأة. كنت أود أيضاً أن أبين كيف كانت روايته انعكاساً لتكوينه الشخصي وكذلك وسيلة في هذا التكوين. لكن المقام لا يتسع لأكثر من ذلك. وإنه لحديث عقلاني، لم يستهدف الدعاية والإطراء قدر ما استهدف إبراز القيمة الحقيقية لهذا الكاتب وتعريف القارئ العربي به. هذا في إطار أعم هو إقامة الجسور بين شرق نضرب بجذورنا فيه وغرب علينا أن نتواصل معه في علاقة متوازنة من الأخذ والعطاء، من أجل سلام حقيقي نكون نحن أول من يجنى ثماره الطيبة ■

أدب ونقد

فاعلية اللغة فى النقد الحديث

أ.د. محمد نجيب التلاوى

المتقدمون عالجوا التراكيب اللغوية والبلاغية فى نقدنا القديم معالجة جزئية تتسق وظروفهم الحضارية.. فى وقت كانت الجملة فيه هى أكبر وحدة لغوية، فشغف العرب بجزئيات كثيرة، ولذلك جاءت اللغة فى نقدنا القديم مثقلة بمزايا لا حصر لها.. ولكنها افتقرت إلى الرؤية الكلية، وإن كنت استثنى المحاولة التنظيرية لعبد الظاهر الجرجانى الذى حاول استنطاق قدرات اللغة بما أفاد من المخزون العربى واليونانى معاً.

ومن فرط ارتباط النقد بالتقعيد اللغوى والبلاغى تشابهت الأحكام، وكأننا أمام أحادية التلقى، لثبات أسس التقييم النقدى القائم على الصواب والخطأ.. لوقت طويل..

•••

وفى العصر الحديث، ومع الاتجاهات النقدية الحديثة تعود اللغة إلى مضارب النقد فى مستويين:

أ- مستوى الاتجاهات النقدية التقليدية.

ب- مستوى الاتجاهات النقدية الحديثة.

المستوى الأول: (اللغة فى الاتجاهات النقدية التقليدية)

سيطرت اللغة
على مقاليد
جهودنا
النقدية
العربية
قديماً

وحديثاً
سيطرة لافتة
للنظر، على
الرغم من
فروقات

الاستخدام
المازى
تطبيقاتنا
النقدية
قديماً..
وحديثاً..

أدب ونقد

وهى: الاتجاه الاجتماعى / النفسى / التاريخى / الجمالى (١) / (٢) / (٣) وهى اتجاهات وقعت فى شرك انتحال معايير خارجية لتوجيه أحكامها النقدية.. وارتفعت هذه المعايير إلى حدود المرجعية السلطوية فى العملية النقدية:

- فالنقد التاريخى ارتبط بالاحتمية التاريخية..
- وأصحاب النقد الاجتماعى تقلدوا مثلث (تين) الشهير..
- والتقليديون قيدوا أحكامهم بمرجعية تراثية..
- والتجريبيون كبلوا أحكامهم بمرجعية سلطة الحواس..

وهذه الاحتميات السلطوية كلها قد وجهت الناقد للبحث عن العلاقة السببية على حساب اختزال الحديث عن الإمكانيات الفنية والبنائية للنص المفقود.. وهذا أبرز سبب لتحجيم دور اللغة فى الاتجاهات النقدية التقليدية، لأن اللغة تتعامل مع البنية الداخلية للنص المفقود، بينما كان تقدير العوامل الخارجية فى هذه الاتجاهات النقدية (كالوجودية، الفرويدية، اليونانية / (٢) / (٣) يمثل غلوأ فى تقدير القيمة على حساب فاعلية اللغة.. واستشهد على تحجيم اللغة ودورها فى الاتجاهات النقدية التقليدية بمثال من النقد الروائى.

ونستطيع - معاً - تقدير حجم استخدام اللغة فى النقد الروائى العربى فى مصر فى النصف الأول فى القرن العشرين بسؤالين:

س١ ما القضايا اللغوية التى أثارها نقادنا فى النصف الأول من القرن العشرين؟
س٢ ما مفهوم اللغة الروائية فى التطبيقات النقدية لروادنا فى النصف الأول من القرن العشرين؟

أما إجابة السؤال الأول فنختصرها فى قضية أحادية هى قضية الفصحى والعامية فى كتابة الرواية.

محمد مندور يرى، أن المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أمدى بأفكار الفلاسفة.. والواقعية اللغوية للنص الروائى هى واقعية لسان الحال لا واقعية لسان المقال (٢).

فى الوقت الذى روج فيه رشاد رشدى للعامية، وأنها الأنسب للرواية، لأنها لغة التعامل اليومى - على حد تعبير..

والمازنى قد سبقه إلى هذا رأى عندما رحب بالعامية لاسيما العامية ذات الأصل

الفصحى.. قال فى نقد لرواية (زينب) :

.. نكتب الحوارات بالفصحى إلا إذا كانت اللهجة العامية أعون على أدب ونقد

تصوير الشخصية وإبراز حقيقتها (٣).

وإجابة السؤال الثانى توضح ارتفاع التذوق للغة النص الروائى عند المبدعين والنقاد:
- عادل كامل قال: «اللغة الروائية ينبغى أن تكون ألفاظها مختصرة معروفة سهلة ومعبرة ودقيقة، ولن تكون كذلك ما لم تتوفر لها الطواعية والمرونة» (٤).
- يحيى حقى قال: «عن لغة الرواية: ... لابد أن تنصهر فيها الألفاظ، وتتحول اللغة من العموم إلى الخصوص، وتخاطبك بلسان الإفصاح والإيحاء» (٥).
- والراحل محمود أمين العالم عبر عن أرفع مفهوم وصل إليه النقد آنذاك عندما قال فى نقده لـ (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ:

«انعكس الطابع التاريخى، العام على البناء اللغوي للرواية سواء فى السرد أو فى الحوار، فالسرد تغلب عليه الفخامة والرصانة، والحوار الفصيح غاية الفصاحة يبلغ أحيانا حد الثقل والتعقيد» (٦).

ثم قال عن (السراب): «انتقل نجيب محفوظ من الرصانة والفخامة الأسلوبية فى الموضوعات التاريخية إلى البساطة فى رصد الموضوعات الواقعية، ومن البساطة إلى الشاعرية بعمقها النفسى فى منولوجات رواية السراب» (٧).

وهذا كله يدل على أن الاستعانة باللغة فى الاتجاهات النقدية التقليدية كانت استعانة محدودة لفرط الارتكاز على الحتميات السلطوية للنقد الخارجى (x).

المستوى الآخر:

وتمثله الاتجاهات الحداثية كالبنوية والأسلوبية والتفكيكية و.../.. وبهما دخلت اللغة مختبرات الكيمائيين، وتعاملت بإحصاءات الرياضيين، وتزيت بطابع علمى المزاج منذ أصبحت اللغة آلية نقدية بفضل جهود (دى سوسير) من ناحية، وجهود الشكلايين الروس من ناحية أخرى.

وقد بدأ الشكلايون الروس (جماعة موسكو opozax) من دراسة الفونيم والطبقات الصوتية، وبدأوا العناية بمحتوى النص اعتماداً على لغة النص بشكل أساسى.. وبأدبية النص بدأ ما يسمى بالنقد الداخلى الذى مثل ثورة حقيقية داخل الكيان الروسى بكل قيوده اللاتزامية الحادة.

ثم كانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية - على حد تعبير جابر عصفور، وتنطلق النظرية البنيوية فى الثمائنات التى تصل الأدب باللغة بالمعنى الذى يجعل من قواعد بناء الجملة (النحوية) النموذج الأساسى لاستنطاق قواعد القص على نسق ما قدمه (فلاديمير بروب) وهو يحلل..

الحكاية الخرافية تحليلاً بنيوياً (٨).. ثم تحدث (تودوروف) عن (نحو أدب نقد

القص) .. ثم طور (جريماس) محاولة (فلاديمير بروب) عندما استبدل ثلاث ثنائيات متعارضة (فاعل مفعول / مرسل مستقبل / مساعد معارض) (٩) بمجالات الحدث السبعة.

والمحاولات البنيوية جميعها تعتمد فى تطبيقاتها على أساس البنية اللغوية.. مما يعظم دور اللغة وقدرتها على سبر أغوار البنية النصية بوسائل عديدة كما جاءت عند رواد البنيوية.. مثل:

- تشومسكى: الذى قال إن البنية اللغوية لا تتصف بالثبات ومن خلال شبكة الدلالات اللغوية كان البحث عن استشكاف البنية العميقة عبر جملة البنى السطحية بحثاً عن أدبية النص..

- جاكسون: صاحب نظرية الثنائيات الصوتية المتعارضة بين حروف العلة والحروف الصامتة.

- تودوروف: يعنى باللغة عناية خاصة فى تحليلاته انطلاقاً من تقسيماته (مظهر دلالى - محتوى / مظهر تركيبى - العلاقة بين الوحدات اللغوية بالنص - / مظهر أسلوبى - خصائص أسلوبية).

أما الأسلوبية فهى الوجه الجمالى للألسنية، وهى الوجه الجمالى للتعبير الأدبى.. وللأسلوبية طرائق عديدة لتحليل لغوى موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية، وركزيته الألسنية، وعلينا أن نعترف بأن الأسلوبية قد نجحت فى استثمار مباحث (علم اللغة والبلاغة) فى التحليل الأسلوبى للنص الأدبى لأنها بلاغة العصر التى تتمتع برؤية كلية ورواد الأسلوبية جميعاً اعتمدوا اللغة آلية نقدية تمكنهم من النقد الداخلى..

.. شارل بالى فى أسلوبية التعبير ركز على العاطفة وارتباطها بفكرة القيمة من خلال اللغة قال: «تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوى من ناحية مضامينها الوجدانية أى أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس الوقائع اللغوية على الحساسية» (١٠).

- ليوسبيتزر فى الأسلوبية النقدية: وضع نفسه داخل التعبير متوكئاً على الحدث لتقصى أصالة الشكل اللغوى، وقد رفض التقسيم التقليدى بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، ومن أبرز مبادئه اللغوية التى لاقت انتقادات قوله بـ (الحدسية) أى أن اللغة نتاج ذهنى لا يمكن اقتناصه إلا بالحدس.

- سينسر: وهو تلميذ فوسلر وعمد إلى الجانب الروحى فى اللغة عبر

أدب وفن بعد فلسفى واستعان بالحقول الدلالية.

- استيفن أولمن: أفاد من علم النفس فى التحليلة اللغوى للصورة الأدبية.. من خلال دراسة لأسلوب (سارتر)(١١).

فضلاً عن الطرائق العديدة للأسلوبية الاحصائية كالمتر الأسلوبى لـ (زيب) أو معادلة بوزيمان القائمة على تحديد نسبة الفعل إلى الصفة فى النص..



وفى تفكيكية (چاك دريدا) يرى أن اللغة قوة لا نستطيع السيطرة عليها، ومن ثم فهى التى تمكن من تطبيق مفهوم القراءة الإبداعية الحرة الضاربة لمفهوم المركزية النصية.. وهو مفهوم تأسيسى للتفكيكية التى اعتبرت أن اللغة نشاط بنائى لا يخضع لسيطرة الذهن الواعى ويتبع قوانين اللاوعى(١٢) وهو مفهوم عن اللغة يختلف عن مفهوم (دى سوسير) ووضح (چاك دريدا) فلسفته عن اللغة كآلية نقدية تأسيسية للقراءة الحرة فى كتابة علم الكتابة).

وعلى سبيل المثال فإن (ميللر) - من مجموعة يل بأمريكا - يلعب باشتقاق الكلمات .. فيقع فى متاهة تصدية لتفريعات لا متناهية لتأكيد غياب الأصل.. ومن ثم نفى المركزية، فاللغة آلية تأسيسية فى القراءة التفكيكية وفاعلية اللغة فى المستوى الأخير لا تتوقف عند حدود نقل النقد من الخارج إلى الداخل.. بل هى نفسها يتفاعل معها التى أعطت فرصة لإعادة انفتاح النقد الداخلى على النقد الخارجى مرة أخرى واستشهد بمثالين:

- المثال الأول عند (لوسيان جولدمان) فى البنيوية التكوينية - التوليدية(١٣) الذى حاول الربط بين البنيوية والمجتمع من منطلق أن اللغة (كبنية) ظاهرة اجتماعية، ولا يمكن فصلها عن مكوناتها الاجتماعية.. فانفتح بالنقد البنيوى التكوينى من الداخل إلى الخارج.

- المثال الآخر عند (چاك لاكان) فى نهاية القرن العشرين عندما أسس (علم النفس البنيوى) واعتبر أن اللاشعور قد بنى بطريقة لغوية، وأن البنية التى تحكم اللاوعى هى بنية لغوية فى صلبها، وأنها تعتمد على فكرة (التداعى اللغوى) .. وهى محاولة أعادت المنهج النفسى للنقد التطبيقى فى ثوب جديد.



لقد كانت اللغة مؤثرة فى اتجاهات النقد العربى التقليدى ثم كانت أكثر تأثيراً وأشمل سيطرة على مقاليد النقد الجديد عندما أصبحت اللغة آلية نقدية تأسيسية فى البنيوية والأسلوبية والتفكيكية..

ومن المقدّر أن يجيد العرب فى هذا المجال جادة خاصة لأن نقدهم **أدب - نقد**

تعلق باللغة منذ القدم فضلاً عن عشقهم للغة.. وكما قال صلاح فضل، إن أمامنا فرصة واسعة للاختيار والإضافة والتكيف، وإننا لا يمكن أن ندعو إلى النسخ والتقليد.. وإن علينا أن نتقن ممارستنا، ونبدع تطبيقنا، ونبتكر علومنا. (١٤) .. وإلى زمرة المتفائلين أضف صوتي وجهدي .. لعودة اللغة إلى مضارب النقد. وبالله التوفيق

هوامش الدراسة:

١- التفكير الجمالي عامة يقوم على التأمل المجرد للجمال أكثر من اعتماده على أسس علمية محددة، ولو فتشنا بدقة سنكتشف أن كثيراً من المتصوفة يختفون وراء كم من الأدغال اللفظية.

• - راجع : تشريح النقد / نورث روب فراي / ترجمة محيي الدين صبحي

١- في الأدب والنقد / محمد مندور ١٥٥ / .

٢- إبراهيم الكاتب / للمازني / المقدمة.

٣- مقدمة (مليم الأكبر)

٤ - مقدمة ترجمة لقصة (لاعب الشطرنج)

٥- تأملات في عالم نجيب محفوظ / محمود أمين العالم / ٣١

٦- السابق نفسه

٧- قال نورث روب فراي في كتابة (تشريح النقد): «أولويات النقد تنبثق من الفن الذي نتعامل معه.. ولا يمكن أخذ مبادئ النقد جاهزة من الفلسفة أو اللاهوت أو السياسة، صدها وما بعدها.

٨- راجع: النظرية الأدبية المعاصرة / رمان سلدن ٩٤ - ٨٧ وراجع: مورفولوجيا الحكاية الخرافية لفلاديمير بروب.

٩ - راجع كتاب (علم الدلالة اللغوية) ١٩٦٦

١٠- الأسلوب والأسلوبية / بير جيرو / ترجمة منذر عياش / ٢٤

١١- تفصيلاً راجع (الأسلوب) د. صلاح فضل / ١٩٦ وما بعدها

١٢- المصطلحات الأدبية الحديثة / محمد عناني / ١٣٥

١٣- راجع كتاب (علم اجتماع الرواية) الصادر سنة ١٩٦٥، وراجع كتاب (بحوث جدلية) الصادر سنة ١٩٦٦ للمؤلف نفسه.

١٤ - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته / صلاح فضل / ٤ - ٥ .

أدب ونقد

تأملات على تخوم الشعر

ماجد يوسف

ومع ما يبدو من غرابة - لوهلة - فى هذا القول المتناقض، أو الذى يبدو كذلك إلا أنتى سأحاول أن أفسر، إذا كان ثمة تفسير..
نعم.. لدى يقين هائل، بالشعر.. هذا الثعلب الرواغ فى غابة الحياة الكثيفة الأشجار، المظلمة، والمليئة، بالفخاخ المميّنة.. وكلما استبد بك اليأس، وأوشكت على الاستسلام - من تعب المطاردة - يخايلك ظل الثعلب فى لمحّة تكفى لبث روح معاودة البحث من جديد، وتشعر هذه المرة أن الهدف قريب جداً، وأنتك توشك - بقليل من الجهد والصبر - أن تمسك به.. وإذا بانبعث هائل، وطاقة متحددة، وإذ بغض الأشعة تنفذ إلى الغابة الكثيفة المظلمة لتضيء إضاءات متقطعة تكفى لتملأ قلبك ببهجة ليس لها سبب، وتشعر - دون أن تدري لماذا - أن تعبك لم يذهب هباءً، وأن جهدك قد كلل بمعنى ما.. لا تعرفه وإن كنت تحدثه، وأن الثعلب الرواغ بات ملك اليمين أو أوشك، وليس ثمة أى إمارة على ذلك، ولكن هكذا فجأة يملؤك هذا، اليقين، ويجعل منك فى لحظة.. حضوراً نورانياً مشعاً أخاذاً وباهراً.. وليس ثمة فى الحقيقة ما يبرز ذلك كما المحت عدة مرات.. فلا تمت الاحاطة بالثعلب، ناهيك عن

١-
لن أتحدث هنا
عن «يقين» بأى
معنى بسيط أو
مباشر أو مؤكد
.. من هذه
اليقينات
القاطعة، التى
لا تثير -
بالنسبة لى -
إلا الاسترابة
والاستغراب،
ولا يعنى هذا
أننى أقف أيضاً
على تلك
الأرض
الشاسعة التى
لا حدود لها من
«اللاتينى»

أدب وفن

إمساكه، ولم يعد حتى يبين.. ولو فى لمحة برقية عابرة.. وما زالت الغابة متكافئة
الظلمة متلاحمة الأشجار.. يخرقها على فترات متباعدة تلك الإضاءات الشاحبة
والسريعة والبخيلة.. التى إن أفصحت عن شىء محدد ومؤكد.. فهو الاختفاء التام
للثعلب!

.. واليقين .. بأنه فى حضرة .. اللايقين.. .. تقترب أكثر من الشعر، وتشعر به على
أطراف الروح.. وتشمه فى تقافز الدم فى الأصابع التى تمسك بالقلم. والحس المؤكد -
والذى لا تعرف من أين يأتى - بأن الصياد يوشك أن يطبق على الفريسة السادرة...
ليس فى منتهى الغفلة، وإنما فى منتهى الوعى واليقظة والكفاءة للانفلات فورا فى
لحظة الإطباق!.. هذه اللحظات النادرة إذن .. هى عمر القصيدة.. أو زمن الشعر!

-٢-

نعم .. أسعى إلى كمال لا أعرفه، أريد لعملى أن يكون تاما .. ناجزا بكل المعانى الفنية
والتقنية والرؤيوية والفكرية.. إلخ، وهذا الكمال المنشود - على ما يبدو هو بعض
ممتلكات الثعلب، فلحظة الإطباق الكامل على الثعلب لا تعنى سوى الموت بالنسبة له،
وسوى إقفال الدائرة بالنسبة لى .. هذا (الاكتمال) باصطياد الفريسة.. ليس فى
الحقيقة إلا النقص بعينه للكمال المنشود!..

كان الشعر .. هو فى هذا الطراد المطرد أبدا للقصيدة الجديدة التى تبدو دائما أكثر
كمالا واكتمالا لأنها غير موجودة حتى الآن.. وليس فى تلك القصيدة التامة المنجزة
الناجزة التى فرغ منها الشاعر لتوه، كأنها باكتمالها - هذه القصيدة الأخيرة - دخلت
فى دائرة النقص، واعتورها الشحوب، ونال منها التحقق، وانقصها الاكتمال! كأنها
تقول - هذه القصيدة للشاعر (فى لحظة اكتمالها) - أثبت شيئا وغابت منك أشياء ..
وإذ بالشاعر لا يمسك بين يديه إلا نتفا من فرو الثعلب، مكتظة بالمعلومات عن حرارة
جسم الثعلب التى مازالت تنبض فى هذه الشعيرات، وعن ألوان فروته، وعن سخونة
دمه العابقة، بالخوف والانفلات الذكى.. ولكن الثعلب نفسه لا وجود له ولا حس ولا
خبر!

اكتمال القصيدة السعيد هذا إعلان بنقصها وعجزها فى نفس اللحظة عن استيعاب
الروح، وهل يمارى أحد فى أن الشعر هو (الروح) .. محض الروح .. أما إذا استوعبت
هذه الروح الهائمة فى قفص الشكل، واستكنت فى جسد الألفاظ
وتشيأت فى هيكل المعنى، وتهيات فى وجود مادي محدد على الورق ..

أدب ونقد

أفلتت من طبيعتها الترانسندالية وهبطت من عليائها .. لأنها لم تعد (روعا) حرة بعد
أن تقفصت في شكل، وتهيات في جسد، وتمثلت في كيان..

هل تفلت منا القصيدة - بالمعنى الجوهرى - لحظة تحققها؟

هل الشعر (بالقوة) الذى يحدس به الشاعر .. هو أعظم بما لا يقاس من شعره بالفعل
الذى إن اثبت شيئا غابت عنه أشياء، ودائماً - كما قلنا - فى عز الكتابة السعيدة
والمليئة بهذه اللذة التى تكاد تكون جنسية بلحظة الإمساك بالشعر، وفى حميا
ملاحقة هذا الإلهام الذى ينفث فجأة، وينهمر بعظمة على الورق، تشعر فى لحظة
الإثبات بانفلات آلاف المعانى والحدوس والأفكار، ويبدو الأمر كمن فتحت له فجأة
طاقة سماوية تنهمر منها - بكثافة - ملايين الجنيئات الذهبية، ولن يملك منها -
وهذا هو الشرط الأسطورى - إلا ما تقبض عليه يده فقط فى هذه المرة المفاجئة
السريعة غير المتوقعة، والتى لن تستمر على كل حال - بهذا الشرط - إلا لحظة
واحدة.. وتلاحق بجنون وتكتب بهوس، وتشعر وكأن شيطانا تلبسك، وأنت فى سباق
مع الزمن، وتدهش لكم الأفكار المتلاحقة المتألقة المنهمرة الرائعة وأنت تحاول أن
تحيط بها كلها دفعة واحدة.. ولا تدرك منها إلا نتفا وقطعا وأجزاء.. ثم تنقل
الطاقة فجأة .. وتمتنع الجنيئات الذهبية.. وينقشع فيض الشجاع الغامر، وتظل
سعيدا برغم ذلك بما أنجزت، ولا يغيب عنك الشعور المبهم بأن ما أفلت منك - وما
أروعه - كان فيضا غامرا مدهشا لا يقاس (كما وكيفما) بما استطعت الإمساك به بالفعل
على متن الورقة من جنيئات ذهبية قليلة جدا ومعدودة وليست أكثر الجنيئات الذهبية
لمعانا وبريقا على كل حال!!

ولذلك، فربما هذا الكمال الناقص.. هو الحياة.. هو الاستمرار.. هو تلك المحاولة
السيزيفية الدائمة، ولعل هذا الكمال الناجز النهائى - إذا كان له وجود هو الموت.. هو
الأقفال التام للدائرة.. هو النهاية!

إذن، بهذا المعنى ألا يكون (اليقين) الحق .. هو جوهرى .. (اللايقين) خصوصا فى
الشعر .. وربما فى العديد من الأبعاد الإنسانية الأخرى ألا يكون عين اليقين .. (الشك)
كما قلت مرة فى قصيدة؟

-٣-

هل تذهب القصيدة إلى مكان معين؟.. وهل تملك هدفا نهائيا
لرحلتها فى ضمير الشاعر؟.. هناك من يعتقدون ذلك، ويحددون لك

أدب - وقد

بدقة يحسدون عليها.. تلك الأماكن التي يقصدها الشعر .. وأنا لا أقول إن القصيدة تتجه إلى اللامكان (ياليتها تفعل) وليس لها من هدف تفقده.. ولكن ما أقوله إن تلك الجغرافيا التي تتحرك - لها وفيها وبها - القصيدة .. لا تحدد سلفا .. ولا يملك رسم خريطتها إلا القصيدة نفسها، فطبوغرافيا القصيدة ومعالمها وجغرافيتها ومكانها المقصود وطرقها الموصلة وخريطتها المعتمدة .. لا يرسم كل ذلك إلا القصيدة ذاتها.. هل يعنى ذلك أنه يصدق قولنا أن لكل قصيدة خريطة .. أظن أن ذلك صحيح .. ولذلك فالأماكن التي تذهب بنا إليها القصائد الجيدة.. هي أماكن جديدة باستمرار.... هي قارب بكر لم يتم اكتشافها إلا من خلال هذه القصيدة.. هي مواطن في الروح ومرافئ في النفس، ومواضع في العقل.. لم تكن لنعرف بوجودها لولا هذه القصيدة الفذة أو تلك.. أما تلك القصائد التي تعين أهداف رحلاتها مسبقا، وتحدد أماكن وجودها سلفا .. هي - في الحقيقة - لا علاقة لها بالشعر، لها علاقة بأشياء أخرى بالتأكيد!

فالرحلة مع القصيدة - إذا كان.. ولا بد.. - رحلة إلى اللامكان، كما هي رحلة إلى اللازمان .. برغم نبوغها من مكان بعينه، ومن زمان بحدده.. ولكنها تحملنا إلى هذا الموراء، الذي يتجاوز المكان ويخترق الزمان.. وهي ليست بهذا المعنى قصيدة منبثة عن راهنها، وعن شرطها التاريخي، وعن حدها الاجتماعي.

بالعكس هي أكثر من غيرها وعيا بالتاريخ والتصاقا بالجغرافيا وصلة بالمجتمع، من تلك التي وضعت التاريخ والجغرافيا والمجتمع - ابتداء - كشروط أولى لعملها وحركتها..

فقصيدة الإعلان عن الارتباط بالتاريخ والجغرافيا والمجتمع تبدو أبعد عن الشعر.. وعن التاريخ والجغرافيا والمجتمع.. القصيدة الحقة، قد لا تعلن البتة.. وقد تبدو منبثة الصلة - لوهلة - عند قراءة أولى .. بالتاريخ والجغرافيا والمجتمع.. إلخ، ولكنها في قلبهم أو هم في قلبها عند قراءة تأويلية متعمقة .. وعند نقد بصير..

الشعر لا يتغيا إلا الشعر، ولا يرتحل إلى مكان، ولا يقيم في زمان، ربما لأنه يحتوى الأمكنة جميعا، وينطوى على مطلق الأزمنة.. هي رحلة إلى ما وراء المكان والزمان.. بل إلى ما وراء الشعر .. أي رحلة تلك!

هل الشعر - إذن - هو ميتافيزيقا ما؟.. وهل نستطيع أن نمسك بهذا (الموراء) .. أو نلمسه مجرد لمس؟.. إلا بأدوات تماثله أو تقاربه .. حتى وإن توصلنا لذلك باللغة والرؤى والصور والمخيل والعقل والشعور ..

أدب ونقد

وما يراد منها جميعا من أدوات ووسائل هى متاحة وملقاة على قارعة المكتبات،
ونواصى الواقع، وتجارب الحياة، ومنحنيات الطريق!!

-٤-

لا أظن أن للشعر الحق، وصفة. حتى وأنا أتكلم الآن عن الشعر، لا أقدم وصفات وإنما
أن أحاول - محاولات فاشلة فى الغالب - الاقتراب من هذا الكنه، الملغز المغموم
بالأسرار والمترع بالغرابة والمفعم بالمجهول..

وحتى فى هذا الاقتراب، أنا لا أقدم فى النهاية، إلا ما وقر فى ظنى، ونما لعلمى..
وصدقه الشعر.

من تجربتى، واستقر فى يقينى (حتى الآن) من خبرتى الشخصية.. وفى كل الأحوال،
فما أقدمه من تأملات فى هذه التجربة، ومن أبعاد لهذه الخبرة، لا يتجاوزبى إلى
تجربة شاعر آخر وخبرته.. ولعل الفائدة الوحيدة لهذه التأملات - إذا كان ثمة فائدة
أصلا - هى إثراء معرفتنا بالشعر المتكثر المناحى، والمتعدد الأبعاد، والوافر الرؤى،
واللانهاى فى خبراته.. ربما بعدد الشعراء..

ولذلك، فأنا لا أتحمس كثيرا لهذه الاتجاهات الشعرية ذات الأصول الأجنبية فى
الغالب التى تحاول أن تقول لنا ماهو الشعراء..

.. ربما أقبل مثل هذا - لحد ما - فى النقد، وباشتراطات معينة، ولكننى لا أفهم مثل
هذه اليقينيّات فى الشعر.. أو فى تحديد ماهيته.. إلا فى إطار حديث شاعر عن خبرته
أو تجربته أو رحلته مع الشعر.. فى ظل مواضع هو شارطها الوحيد، وحدها المفرد..
.. ذلك لأننى أتصور أن على الإنسان - ومن باب أولى الشاعر - أن يعتنى بحديثه
الخاصة مهما صغرت مساحتها، وتواضعت أزهارها، وقلت تنويعاتها، وليس بإبدالها
بحديقة أكبر منها فى المساحة - مثلا - وأغنى فى الامكانيات، وأكثر تنوعا حتى..
ولكنها ليست ملكا له!

الشاعر يكتشف أبعاد تجربته الروحية الخاصة التى من المفروض أن لا تشابه أحدا،
وأن يستجلى أبعاد عالمه الداخلى الخاص، ويضئ تلك الجوانب من روحه وروحانيته
التي تباين مثيلاتها لدى الشعراء الآخرين مباينة كبيرة أو صغيرة.. هو لا يقرا عن
الشعر (بل والشعر نفسه) لدى الآخرين.. ليرتسم ويستهدى ويقيس ويماثل، ويوازي
ويشابه.. إلخ؛ وإنما ليثري تجاربه الخاصة، ويسلط أضواء مختلفة
على كشوفه الذاتية، ويؤكد زواياه المميزة، ورؤاه الفارقة، ومناظيره

أدب ونقد

المعينة.

ولذلك فأنا أتوجس من هؤلاء الذين يقدمون باستمرار وصفات للشعر الحق، هؤلاء الذين يرون - مثلاً - أنه لابد للشاعر الحدائى من ترك القصيدة التفعيلية والاتجاه إلى قصة النثر.. لأن الأخيرة تمثل التطور المحدث فى الشعر باتجاه أنواع أخرى من الحدوس والأبنية والإيقاع والخيال .. إلخ، هى الصق بلحظتنا التاريخية، وأقرب إلى روح الحداثة وما بعدها.. إلخ.. إلخ.. إلخ..

وأنا أستريب - حقاً - فى مثل هذا الكلام ، الذى يتصور (لروح، روح الحداثة أو ما بعدها) (فى الشعر - على حد قولهم - مقاييس معينة.. واشتراطات خاصة، ومعايير بعينها .. ولعل الروح، من حيث هى هذا اللفز، المستعلى على كل ذلك، والتى هى (من أمر ربي) بمعنى استغلاقتها التام.. لا علاقة لها.. لا بمقاييس مهما كانت، ولا اشتراطات مهما بلغت من الأهمية ، ولا بمعايير مهما بدا من وجاهيتها فى لحظة معينة..

كما أن هذا التضيق على الشعر الذى يسمح لنفسه بأن يقدم مواصفات من هذا النوع، يغيب عنه التعدد الهائل والواسع والرائع للزوايا والحنايا والطرائق والرؤى والخبرات والتجارب والتنوع والتكثُر والسعة والطرق المتباينة بغنى شديد الإعجاز .. الذى يأتى منه الشعر.. فالشعر عديد ومتعدد كما دأب على القول الصديق الشاعر حلمى سالم.. وقبرى، وواسع ، وشاسع الأرجاء، ورحب النوافذ والمنافذ، بما يجعل من محاولة تضيقه على مواصفات نقدية، أو معايير حدائية، أو مقاييسات ما بعد حدائية.. قصر هائل للنظر.. مهما بدا من الوجاهة النقدية، والمناسبة الفلسفية، والرطان النظرى المتحدلق..

وإذا كنا بإزاء الروح، وحديث الروح.. وهو الشعر، وإذا سلمنا بأن الروح دينيا وفلسفيا لا يحاط بها.. ولا يمسكها حد ، ولا يستوفىها بعد، ولا يؤطرها قصد، ولا يستنفذها عمد.. فكيف لنا أن نقدم (مواضعات) للقصيدة و(مواصفات) للشعر .. وهو من نبع هذه الروح يغترف، ومن بعض تجلياتها يمنح؟

وكيف ننظر - إذا صدقنا هذه الدعاوى المؤطرة ولو للحداثة وما بعدها - لمسألة تطور الشعر إذن ، وتباينه ، واختلافه، وتعددته، وتكثُرته.. من جيل لجيل، ومن مرحلة لأخرى!

- ٥ -

أدب وفن
يتحدثون باستمرار عن قاموس الشاعر، والفاظه ومفرداته، وصوره،

وأخيلته، وتراكيبه، وجمله، و..و.. إلخ، وأنا أظن أن قاموس الشاعر ليس لغويا فقط - وأن توصل بذلك - وليس مفردات والفاظا فحسب، وأن تقنعهما، قاموس الشاعر - هو بدرجة أهم وأكبر - كائنات هذا الوجود كلها.. الطبيعي منها والحيواني والنباتي وحتى الجماد .. ومن المفهوم أن كل هذه التفاصيل الوجودية لها مسمياتها اللغوية، وملفوظاتها الحروفية.. ولكننى عندما أشير إلى أن قاموس الشاعر هو الكون بكل ما فيه، وليس مجرد تلك الإشارات الاصطلاحية القاموسية إنما أعنى أنه بما أن الشعر استكناه لروح الكون، وجوهر الوجود، وكنه العالم.. والأهم، ما وراء الكون، وما خلف الوجود، وما بعد العالم.. فذلك هي اللغة الموصلة إلى ذلك الروح، وذلك الجوهر، وهذا الكنه.. لغة لا يحملها القاموس، ولا تحملها المسميات، ولا تحققها الألفاظ والمفردات واللغة فى مستواها الشائع .. وإنما هذه المعطيات جميعها حينما تتجاوز حدها الاستعمالي.. حدها القاموسى حدها الأبجدي .. تحققها..

فليست الزهرة، أو الغيمة، أو النهر، أو الجبل، أو البحر، أو الشمس، أو الطائر، أو الوحش.. إلخ.. إلا مال هي عليه من تداعيات أولى فى الذهن لغرفها جميعا، إلا ما هي عليه بالحد القاموسى الإشارى لها..

أما هي فى الشعر .. فذلك وغيره، هي الحد وما يتجاوزه، هي المعنى القاموسى وما يفارقه، هي الشرط وما يعلو عليه، هي التعريف فى الواقع.. وربما هي ما يضاهيه ويباينه فيما وراء الواقع.. ما لم تغادر المفردات فى الشعر أفقها المألوف، وشروعيتها القاموسية، فيستعجز عن الإشارة إلى عالم أكثر سعة، وتقصر عن الإيماءة إلى كون أكثر رحابة.. حتى وأن بدا أكثر غموضا فى نفس الوقت.. ولكنه هذا الغموض الشفيف الشريف ما محاولات الشاعر إلا مكابدات مع اللغة يمارسها طيلة حياته، ويتفاوت نصيبها من النجاح والفشل باستمرار لإطلاعنا على لمحات بارقة من هذا العالم ولو من ثقب ضيق جدا.. هو القصيدة!

فالشاعر عبر هذه اللغة شديدة الإحادية والتحددية، شديدة المباشرة، شائعة الاستعمال، مبتذلة الاستخدام حتى، المجمع عليها بما يشبه قولنا (المغمى عليها)..

هو مطالب بإعادة اكتشافها (بالشعر) وبشحنها بكهرباء جديدة، وبإعادة ارتعاشات الحياة التى تثلجها ويرودها، بل ومواتها المعجمى الساكن.. هو مطالب برغم مباشرتها وابتذالها وسكونها وأحديتها.. أن يصلنا - من خلالها - بعالم آخر .. أكثر مباشرتها وابتذالها وسكونها وأحديتها .. أن يصلنا - من خلالها - بعالم آخر ..

أكثر غنى وأكثر سعة وأكثر رحابة.. هو جوهرنا وحقيقتنا، ومن ثم

أدب - نقد

فهو مطالب (الشاعر) بتجديد هذه اللغة وشحنها باستمرار - والمفارقة - وبها هي نفسها ليصلنا بهذا الجوهر من خلال عرضيتها، وبهذا المركز من خلال شتاتها وتشتتها، وبهذه البؤرة من خلال هذا الانفتاح القاموسى الواسع الأرجاء والانحاء والضيق جداً برغم ذلك.. كيف يعيد الاتساع إلى الضيق اللغوى، والرحابة إلى المحدودية اللفظية.. واللامحدود والانهاى عبر المحدود والنهاى .. هذه هي لعبة الشاعر، ومصيره، وارتفاعه وسقوطه، وقيمه.. نعم، الشاعر ينشد هذا الجوهر عبر اللغة، والذي، من المؤكد، أنه لا يعرفه بدقة، ولا يدرك حدوده بالضبط، وربما نهائياً.. ولكنه يتجه إليه باستمرار.. يهمس له، ويهجس فيه، ويحدث به، ولا يكاد يفارقه ليل نهار لأنه جزء من بنية الشاعر فيه .. من بنية وجوده ذاتها!

-٦-

التجديد يساوى - فى ظنى - هوية الشاعر، وماهية الشعر.. وإذا كنا اتفقنا فى الصفحات السابقة على أن مسعى الشعر هو استكناه هذا العالم الممغز والغامض، الذى هو ميدان الروح، وتوقها، وملعبها، وحضورها، وغيابها، فلا يمكن لنا أن نستكنه هذا المجهول بأدوات مستهلكة، ورؤى منتهكة، وتقنيات متحجرة جامدة، ومقولات جاهزة، وقوالب صماء، وحلول لوكها ومضغها من قبل، بل وحقت نتائج باهرة ربما فى لحظة ما..

فالتجديد - إذن - بالنسبة للشاعر الحق هو جزء أساسى من بوصلة الحركة نحو كشف هذا المجهول، أو محاولة ذلك على الأقل، أو الموت دونه!

ولا يتعارض قولى هذا مع ما سبق أن شحبته من هؤلاء الذين يقدمون (وصفات) للحدثة الشعرية، أو ما بعد الحدثة فى الشعر.. إذ ربما يقول قائل: وما اختلافك مع هؤلاء.. وهم لم يقولوا إلا ما نقوله الآن عن التجديد والتحديث والمغايرة.. إلخ ولزيد من التوضيح - فى هذه النقطة - أنا لا أقول.. إلا بالتجديد والتحديث والمغايرة والتطور.. فهذه ليست مجرد خصائص، وإنما هى فى صلب بنية الشعر والمغايرة والتطور.. فهذه ليست مجرد خصائص، وإنما هى فى صلب بنية الشعر المستحق لاسمه.. نعم.. طبعاً.. ولكننى ضد (الوصفات) حتى لو حدائية أو ما بعد حدائية..

حتى لو احتوت على وجاهات نظرية، ولياقات نقدية، واعتبارات جمالية، وضرورات فلسفية.. كل هذا رائع فى حد ذاته ولا غبار عليه.. ولكنه لا ينسحب على الشعر انسحاباً أوتوماتيكياً، ولا يلزم عنه الشعر.. لزوم النتيجة

أدب ونقد



عن المقدمة، والعلة عن السبب، وإنما الشاعر الحق، هو القادر تماما على اجتراع هذه الآفاق، وتقديم هذه الراوى المجددة، وتطوير الشعر، والتماس مع روح الحداثة والتجديد، ربما من مداخل أخرى، ومنافذ مختلفة، وأبواب مغايرة.. فالحداثة وما بعدها فى الشعر - وفى كل فن آخر - روح تسرى .. وليست تعليمات تتبع .. وجوهريا يتغلغل فى الشرايين وليست تنظيرات يرتبها العقل ويستفها المنطق..

وعلى سبيل المثال، وحتى لا يكون كلامنا مجردا..

.. كم من حركة محدثة بين ظهرانينا، تحدثت - مثلا - عن قصيدة النثر بالعامية...

وأنا لست ضد هذه القصيدة من حيث المبدأ..

ولكنهم (أصحابها) لم يغادروا الحديث التجريدى الذى يمتلك وجاهاته النظرية من ميادين شتى، ومرجعياته الجمالية، وأبعاده النقدية.. إلخ، ولكنهم عجزوا عن تقديم النموذج المائز فى قصيدة.. تمتلك مبرراتها فى ذاتها.. لا من حديث نظرى، ولا من كلام نقدى .. تمتلك شرعيتها الجمالية فى منبأها، وفيما تقدمه من إنجاز ينافح عن الطرح النظرى (بالقصيدة) .. ويدافع عن حق الوجود وشرعيته

(بالنص) .. وليس بالكلام!!

أدب ونقد

تأملات على تخوم الشعر

